Laura Fontana

Fotografare la Shoah

Comprendere le immagini della distruzione degli ebrei

EINAUDI

Laura Fontana

Fotografare la Shoah

Comprendere le immagini della distruzione degli ebrei

EINAUDI

Indice

Copertina
- L’immagine
- Il libro
- L’autrice

Frontespizio
Copyright
Ringraziamenti
Fotografare la Shoah
INTRODUZIONE. Perché studiare le fotografie della Shoah?
- Da quale prospettiva guardiamo al passato?
- Chi ha scattato le foto? Le tre collezioni principali
- Oltre il visibile: la sfida della capacità di guardare
- Come si studiano le fotografie della Shoah: i limiti della ricerca

CAPITOLO PRIMO. Il nazismo e la fotografia: una rappresentazione della realtà?
- Un esercito di fotografi amatoriali al servizio del Reich
- *Bilder sprechen!* («Le immagini parlano!») Inventare una coscienza razziale con la sua alterità

CAPITOLO SECONDO. Fotografare i campi di concentramento: l’ambiguità delle immagini
- Contrastare la narrazione dei perpetratori: i lager fotografati dai prigionieri
- La fotografia segnaletica nel sistema dei *Konzentrationslager*: cosa sono in grado di dirci queste fonti?
- I persecutori negli album ricordo dei campi di concentramento: una distorsione della realtà?
- L’imprevisto nell’immagine: quando la fotografia svela la rappresentazione

CAPITOLO TERZO. «Sotto gli occhi di tutti»: la deportazione degli ebrei tedeschi
- La presenza degli spettatori (*bystanders*) nelle foto delle deportazioni degli ebrei
- Allinearsi con la persecuzione antiebraica: immagini dei *Mitläufer*

CAPITOLO QUARTO. Foto-souvenir degli *Ostjuden*, tra reportage di propaganda e scatti privati dei persecutori
- Fotografi tedeschi al fronte: tra propaganda antisemita e cacciatori di souvenir
- Le fotografie di propaganda: i reporter delle PK a caccia dell’ebreo
- Fotocamere puntate sui ghetti: zelo professionale e voyeurismo
- L’ebreo come “souvenir”? Scatti e album privati dei tedeschi al fronte
- Quando lo sguardo è ambiguo. Fotografie non ufficiali di soldati e operatori tedeschi
- Immagini ufficiali e non autorizzate: come interpretarle?

CAPITOLO QUINTO. «Schöne Zeiten»: Sobibór, Treblinka e Auschwitz negli album ricordo delle SS
- L’album di Kurt Franz: le fotografie di Treblinka
- Addestrati per uccidere. Gli specialisti dell’assassinio di massa: dall’Aktion T4 all’Aktion Reinhardt
- Auschwitz e Sobibór negli album di Karl Höcker e di Johann Niemann

L’Album Höcker: fotografie di Auschwitz
L’Album Niemann: fotografie di Sobibór
Che informazioni ci trasmettono questi album sulla Shoah che già non sappiamo?
CAPITOLO SESTO. Dov’è la realtà? L’ambiguo realismo delle foto di Walter Genewein
I fotografi del ghetto di Łódź: sguardi a confronto
Al di là dell’evidenza. Walter Genewein e le sue fotografie del ghetto di Łódź
CAPITOLO SETTIMO. Scatti clandestini nel ghetto di Łódź. Le fotografie di Henryk Ross e Mendel Grossman
Immagini disturbanti?
CAPITOLO OTTAVO. Immagini proibite? Fotografare la Shoah come spettacolo pubblico
La contraddizione del divieto di fotografare la violenza sugli ebrei
La Shoah come spettacolo pubblico: le foto dei massacri degli ebrei a Šķēde e a L´viv (Leopoli)
Dalla documentazione del pogrom alla rappresentazione pornografica
CAPITOLO NONO. Quattro lampi dall’inferno: le fotografie del Sonderkommando di Auschwitz
L’unicità delle foto del Sonderkommando rispetto ad altre fonti fotografiche di Auschwitz
Il contesto dell’azione delle foto: Auschwitz nel 1944, l’apice dello sterminio
La ricostruzione dei fatti, tra aspetti documentati e un velo di leggenda
Cosa mostrano le quattro fotografie
Il destino delle foto e la diffusione nel dopoguerra, tra manipolazione estetica e distorsione di significato
Considerazioni finali e interrogativi aperti
CAPITOLO DECIMO. *Seeing is Believing*: i reportage degli Alleati come prova del crimine
A proposito della “liberazione” dei lager e dell’uso politico delle immagini
L’arrivo dei sovietici sui luoghi dei massacri di massa e nei campi di concentramento
La scoperta di Majdanek e la creazione di un modello rappresentativo
La liberazione di Auschwitz: documentare uno sterminio *in absentia*
Mettere in scena la liberazione: l’uso del corpo del sopravvissuto
La narrazione dell’Occidente: Buchenwald, Dachau e Bergen-Belsen
Le fotografie dell’arrivo degli Alleati come rappresentazione della liberazione: una messinscena menzognera?
CAPITOLO UNDICESIMO. Quando le immagini diventano icone: Anne Frank e il «bambino del ghetto di Varsavia»
Anne Frank e il potere di identificazione
Il bambino di Varsavia: il ribaltamento della prospettiva
Perché queste due fotografie sono diverse da altre di bambini? Che cosa le ha rese icone?
Note
Bibliografia
Inserto fotografico
Crediti fotografici
Elenco dei nomi

Il libro

Questo volume è un racconto polifonico della Shoah e una riflessione su come comprendiamo le immagini storiche. Per questo, nella selezione delle fotografie l'autrice ha privilegiato quelle che le sono sembrate piú significative, originali e pertinenti a comporre una narrazione che si dipana come una partitura a piú voci, adottando il metodo dell'approccio integrato; cosí sono prese in considerazione prospettive diverse, cioè i punti di vista dei soggetti della storia, tenendo distinti i ruoli, le responsabilità e i margini di azione, i destini. Alcune immagini presenti nel libro sono molto note, già viste e riviste, ma forse non interpretate con sufficiente esaustività anche per una sovraesposizione mediatica che nel tempo ne ha accentuato il valore simbolico a discapito di quello storico; molte altre invece sono pressoché sconosciute o inedite nel panorama italiano, fatto salvo per la cerchia degli addetti ai lavori. Si svelano cosí i retroscena degli scatti che riguardano i soggetti fotografati, i fotografi e ogni altra persona presente sulla scena, per meglio comprendere le relazioni che intercorrono tra ognuno, gli ambiti di azione e responsabilità. È una questione importante, soprattutto se si considera che la storia della Shoah è narrata quasi esclusivamente dal punto di vista dei persecutori nazisti, utilizzando le loro rappresentazioni, a discapito di fonti che potrebbero arricchire il racconto, sovvertendo interpretazioni comuni frutto di un uso disinvolto e superficiale delle immagini nella divulgazione pubblica.

Questo libro coglie l'importanza straordinaria di un numero cospicuo di fotografie che pur non raffigurando direttamente l'assassinio di massa hanno la capacità di illuminarci sui fatti, inquadrando dettagli o momenti che hanno costituito la scena preliminare, preparatoria o collaterale al crimine e all'universo delle vittime e dei carnefici.

La Shoah non è un evento che possiamo ricostruire come un quadro illuminato dal centro, ma nemmeno è una pagina buia segnata dall'irrappresentabilità. Dobbiamo pensarlo come un processo segnato da varie forme di prevaricazione e violenza che può essere raccontato con l'aiuto di tanti tasselli luminosi – le fotografie che si sono conservate – che squarciano l'oscurità e fanno intravedere alcuni frammenti, lasciando alla nostra immaginazione quello che i documenti di

archivio non mostrano. La sfida è quella di affinare la capacità di osservare e di metterne continuamente alla prova i limiti, alla ricerca di un equilibrio, o forse di un compromesso, tra due tendenze opposte che sembrano prevalere nel nostro modo di rapportarci alle fotografie storiche: l'ipertrofia del *déjàvu*, generata da una saturazione di immagini che ne altera la percezione e ne cannibalizza il consumo, e la miopia o cecità del modo di guardare, che porta a ignorare o sottovalutare gli elementi visivi di sfondo, quelli informativi a corredo della foto e il suo sottotesto.

Un'analisi, che ancora mancava, sulle modalità con cui la Shoah è stata rappresentata e interpretata attraverso le fotografie.

L’autrice

LAURA FONTANA è storica della Shoah ed esperta di didattica. Consulente scientifica del Mémorial de la Shoah di Parigi, è impegnata da molti anni in attività di insegnamento e formazione per docenti italiani ed europei. Tra i suoi libri, ricordiamo *Gli Italiani ad Auschwitz (1943-1945)* (Museo Statale di Auschwitz-Birkenau 2021).

Laura Fontana

Fotografare la Shoah

Comprendere le immagini della distruzione degli ebrei

Giulio Einaudi editore

Questo ebook contiene materiale protetto da copyright e non può essere copiato, riprodotto, trasferito, distribuito, noleggiato, licenziato o trasmesso in pubblico, o utilizzato in alcun altro modo ad eccezione di quanto è stato specificamente autorizzato dall'editore, ai termini e alle condizioni alle quali è stato acquistato o da quanto esplicitamente previsto dalla legge applicabile. Qualsiasi utilizzazione non autorizzata di questo ebook, anche per le finalità di alimentazione di sistemi di Intelligenza Artificiale, così come l'alterazione delle informazioni elettroniche sul regime dei diritti costituisce una violazione dei diritti dell'editore e dell'autore e sarà sanzionata civilmente e penalmente secondo quanto previsto dalla Legge 633/1941 e successive modifiche.

Questo ebook non potrà in alcun modo essere oggetto di scambio, commercio, prestito, rivendita, acquisto rateale o altrimenti diffuso senza il preventivo consenso scritto dell'editore. In caso di consenso, tale ebook non potrà avere alcuna forma diversa da quella in cui l'opera è stata pubblicata e le condizioni incluse alla presente dovranno essere imposte anche al fruitore successivo.

www.einaudi.it

Fotografare la Shoah
di Laura Fontana
© 2025 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino
Ebook ISBN 9788858447239

COPERTINA || Annemie Wolff, ritratto fotografico di Ruth Burghardt, 1943. (Foto Annemie Wolff / © Monica Kaltenschnee - The Netherlands).

A Émilie

Ringraziamenti.

Non è facile dire quando ha avuto inizio la genesi di questo libro. Pensandoci bene, il mio interesse per lo studio della Shoah è sempre stato strettamente connesso alle immagini, storiche o simboliche.

Se non avessi timore di essere fraintesa, potrei dire di esserne stata ossessionata fin dall'adolescenza. A catturare la mia attenzione non è mai stato il voyeurismo macabro per gli effetti della violenza efferata sui corpi, un atteggiamento che ritengo moralmente osceno; piuttosto, a me interessava scoprire quello che c'era dietro al progetto di fotografare in contesti cosí eccezionalmente drammatici.

Susan Sontag aveva dodici anni quando rimase sconvolta nel vedere in un libro le fotografie delle atrocità nei lager nazisti, scattate dagli Alleati alla Liberazione. Io ne avevo quattordici, frequentavo la terza media, quando alla televisione vidi la serie televisiva americana *Olocausto*, con scene di deportazione e massacri. Anche per me, le immagini dello sterminio rappresentarono un'epifania negativa e furono all'origine di una ricerca e di una riflessione estenuanti, perché condannate a non avere mai fine, né a trovare tutte le risposte.

Per anni ho compilato decine di quaderni di scuola con ritagli di fotografie e appunti sul genocidio degli ebrei e sui crimini commessi dal regime nazista che mi capitava di trovare sui libri di storia o sui giornali: archivi artigianali animati dal furore e dall'ingenuità di chi cerca, senza possedere un metodo scientifico per catalogare le fonti, analizzarle e comprenderle. D'altro canto, però, sfogliando quelle pagine a distanza di tanto tempo, mi colpisce il fatto che le domande che mi ponevo da ragazza erano le stesse che mi sarei continuata a porre in età adulta: chi sono le persone coinvolte nell'atto di fotografare? Chi ha scattato la fotografia, per quale ragione e scopo? Dove è stata ritrovata l'immagine e che utilizzo ne è stato fatto? A puntellare questi interrogativi, annotavo frasi colorate come «scoprirne di piú!», «verificare se è vero», «ci deve essere un errore di data o di luogo», e innumerevoli correzioni a didascalie che venivano pubblicate, ad esempio: «questa foto NON è di Mauthausen ma di Auschwitz». Fino agli inizi degli anni Duemila, non ho fatto altro che raccogliere sistematicamente fotografie e informazioni, senza scrivere nulla, anche perché non avevo riferimenti di confronto con altri studiosi e studiose.

Nel 2008, quando ho iniziato a insegnare la Shoah all'estero, a lavorare con colleghi di varie provenienze, ho finalmente avuto l'occasione di frequentare i centri di ricerca e i musei piú importanti in Europa, in Israele e negli Stati Uniti. In quel momento, la questione delle fotografie della Shoah e dei crimini nazisti aveva assunto una dimensione numericamente e storiograficamente

importante, ma era ancora dibattuta in ambiti molto ristretti. Paradossalmente, la quantità e varietà impressionante di immagini conservate negli archivi sembrava inversamente proporzionale alla conoscenza che quei documenti avevano prodotto e persino al livello di attenzione che la comunità degli storici vi aveva dedicato, mostrandosi a lungo riluttante a studiarli come fonti storiche alla pari dei testi scritti.

Il libro è nato dalle mie domande e da una lunga ricerca negli archivi di mezzo mondo.

Desidero ringraziare in primo luogo le istituzioni principali che negli ultimi anni mi hanno dimostrato una totale disponibilità, rispondendo a tutte le mie domande, condividendo informazioni, contatti e documenti per completare il mio studio: il Mémorial de la Shoah di Parigi (Jacques Fredj, direttore; Lior Lalieu-Smadja, responsabile della Fototeca; Karen Taïeb, responsabile degli Archivi), il Museo Statale di Auschwitz-Birkenau (Wojciech Płosa, responsabile degli Archivi; Szymon Kowalski, archivista; Jadwiga Pinderska-Lech, responsabile editoriale), gli Arolsen Archives (Alina Bothe, responsabile del progetto #LastSeen), la Wiener Holocaust Library di Londra (Roxzann Baker, Martina Ravagnan, Torsten Jugl).

Sono tante le persone che mi hanno offerto collaborazione e consigli per reperire e analizzare correttamente le fotografie presentate in questo libro: Nicola Zimmermann e Monika Fülöp (Bundesarchiv), Anne Dorte-Krause (Fototeca del Deutsches Historisches Museum, Berlino), Edward Kopówka (direttore del Museo di Treblinka), Holm Kirsten (direttore della collezione storica della Stiftung Gedenkstätten Buchenwald und Mittelbau-Dora), Britta Pawelke (fototeca del Gedenkstätte Ravensbrück), Valeska Celia Wolfgram (archivio fotografico del Jüdisches Museum, Berlino), Monika Łukaszczyk (Museo regionale di Tomaszów Lubelski), Manuela Kirchhoff e Barbara Müller (mediateca e biblioteca del Gedenkstätte und Museum Sachsenhausen), Suzanne Isaacs (direttrice della comunità online National Archives Catalog), Jürgen Schaser (direttore dell'Archivio municipale di Lörrach), Maximilian Strnad (Archivio municipale di Monaco), Matthias Meusch (Archivi di Stato del Nordrhein-Westfalen, sezione Rheinland), Valentino Massoglio (Jüdisches Museum, Francoforte), Shoshi Norman (archivio del Ghetto Fighters' House Museum), Francesc Cardona i Ferrer (Museu d'Història de Catalunya, Barcellona), Juan M. Calvo e Carles Mordoh (Amical de Mauthausen), Harco Gijsbers (Niod, Amsterdam), Dagmar Rumpf (Archivio municipale di Baden-Baden).

Sono grata ad Alexandra Cousins (Art Gallery of Ontario) per aver facilitato la riproduzione delle fotografie di Henryk Ross, al Museo Madame Tussauds per avermi fornito le immagini delle diverse riproduzioni in cera di Anne Frank e a Oleg Mandić, per aver messo a disposizione il suo archivio famigliare, con le foto scattate alla Liberazione di Auschwitz.

Diverse persone mi hanno suggerito letture, fatto conoscere collezioni fotografiche, hanno accettato di confrontarsi sulla mia ricerca, correggendo errori o indicando altre piste di indagine: Igor Bartosik, Tal Bruttmann, Giulia Cartini, Stefano Fattorini, Peter Klein, Christoph Kreutzmüller, Thomas Lutz, Günther Morsch, Anna Veronica Pobbe, Dieter Pohl, Daniele Susini, Thomas Weber.

Infine, un ringraziamento particolare ad Andrea Bosco di Einaudi, per aver creduto subito in questo libro, e a Diana Samà e Sara Latella per la cura e la passione che hanno dedicato,

rispettivamente, all’acquisizione dei diritti di riproduzione delle fotografie e all’editing.

Scrivere un libro è sempre un atto che si compie in solitudine, estraniandosi dal mondo e sottraendo tempo a persone che ci vivono accanto, ma anche a se stessi. Desidero ringraziare la mia famiglia e i miei amici piú cari per avermi sostenuta in questa nuova impresa, perdonando le mie assenze.

Fotografare la Shoah

Introduzione

Perché studiare le fotografie della Shoah?

Questo libro tratta delle fotografie della Shoah, prendendo in esame numerose collezioni che restituiscono prospettive diverse sulla storia dell'ebraismo europeo sotto il Terzo Reich e raccontano la traiettoria di violenza che ha colpito gli ebrei d'Europa durante dodici anni, dal 1933 al 1945.

Nonostante perduri l'idea che la Soluzione finale sia stato un crimine commesso nel segreto assoluto, in luoghi remoti e impenetrabili dell'Europa dell'Est, e tenuto nascosto dai suoi perpetratori affinché rimanesse una pagina bianca senza immagini, in realtà la Shoah è stato uno degli eventi piú documentati della storia del Novecento.

Esistono letteralmente milioni di fotografie, tra singoli scatti, reportage ufficiali e album privati, realizzate dai soggetti che hanno preso parte, subito o assistito alla tragedia, in circostanze e con finalità molto diverse: i persecutori (sinteticamente qui definiti come i nazisti), gli ebrei e infine gli eserciti degli Alleati. Esistono sicuramente anche immagini prodotte dalle popolazioni locali dei Paesi occupati (che oggi la storiografia anglosassone chiama i *bystanders*) e dai collaborazionisti della Germania di Hitler[1], ma poiché la ricerca resta agli albori, questo studio non li comprende.

Rinvenute nelle circostanze piú diverse e oggi di proprietà di collezioni pubbliche e private d'Europa, degli Stati Uniti e d'Israele, le immagini riferite a questo evento costituiscono un corpus gigantesco che è destinato a crescere ulteriormente, dal momento che anche a distanza di molti anni dalla fine della Seconda guerra mondiale nuovi ritrovamenti vengono alla luce, spesso da parte di un famigliare nei cassetti di un armadio o venduti in forma anonima ai principali musei.

Gli archivi piú importanti per numero di immagini conservate sono lo Yad Vashem a Gerusalemme, il Museo dell'Olocausto di Washington (United States Holocaust Memorial Museum, Ushmm), l'Archivio federale tedesco (Bundesarchiv) a Coblenza e il Mémorial de la Shoah a Parigi.

Per analizzare un patrimonio visivo cosí smisurato, il primo obiettivo che mi sono posta è stato quello di censire le fonti, scandagliando gli archivi europei, statunitensi e israeliani. Volevo avere maggiore cognizione non tanto del numero di immagini che si sono conservate – un'impresa impossibile da realizzare anche per un'intera équipe di ricercatori, considerata l'indeterminatezza che ancora caratterizza l'entità dei fondi

fotografici, tra originali, copie e duplicati modificati, e la paternità degli scatti – quanto piuttosto della tipologia dei materiali. Avendo alle spalle tanti anni di studio della Shoah, anche con ricerche dedicate alle immagini, credevo di conoscere sufficientemente questo ambito, ma mi sbagliavo perché man mano che approfondivo la questione scoprivo un patrimonio immenso, difficilmente afferrabile nelle sue proporzioni, ma soprattutto fortemente disomogeneo per provenienza e finalità.

Perché c'erano migliaia di foto che non avevo mai visto nemmeno ai convegni per specialisti che frequentavo abitualmente? Oppure le avevo guardate distrattamente nei miei viaggi di studio e poi le avevo dimenticate? Ad esempio, avevo sicuramente già visto le nove fotografie del centro di sterminio di Bełżec scattate da una SS e sviluppate da Antoni Tujak, l'unico fotografo professionista rimasto in servizio durante l'occupazione tedesca a Tomaszów Lubelski (la città piú vicina al campo), poiché sono tutte esposte nel memoriale creato sul sito nel 2004. L'avevo visitato nel 2010 con una guida d'eccezione, Robert Kuwalek [2], lo storico polacco piú competente sull'Aktion Reinhardt [3], ma fino a quando non ho iniziato a lavorare a questo libro non ne ricordavo nessuna. Eppure, almeno il ritratto dei cinque prigionieri (due donne e tre uomini) che indossano abiti civili molto eleganti e posano con aria tranquilla davanti alle baracche, in un campo che appare completamente deserto, avrebbe dovuto colpire la mia attenzione, tanto era una rappresentazione assurda. Che cosa ci facevano degli ebrei deportati per essere uccisi vestiti di tutto punto – gli uomini con la cravatta e gli stivali, le donne con graziosi cappellini – in un luogo di sterminio? A che scopo era stata scattata un'immagine cosí posata teatralmente, con uno degli uomini appoggiato al palo mentre la donna accanto lo tiene sotto braccio, e gli altri tre che guardano diritto verso l'obiettivo senza mostrare alcuna paura, come se non ci fossero di fronte a loro SS armate e tutt'attorno l'organizzazione di un assassinio seriale? Al braccio indossano una benda che indica il loro ruolo di prigionieri detti *Arbeitsjuden*, le squadre di reclusi ebrei che erano risparmiati temporaneamente per svolgere compiti legati all'arrivo degli altri deportati e alla loro uccisione (smistare vestiti e scarpe, rimuovere i cadaveri dalle camere a gas, pulire, lavare ecc.) [4].

Perché avevo dimenticato di aver visto quella fotografia cosí particolare?

Solo alla fine del libro mi sono data una risposta: non la ricordavo banalmente perché la scena rappresentata non corrispondeva affatto a ciò che sapevo sulla Shoah, anzi appariva come un elemento fortemente disturbante e non conciliabile con la narrazione storica dello sterminio degli ebrei. Potrei fare altri esempi di immagini a me già note, ma archiviate nella memoria passiva: gli orsi dello zoo di Treblinka dell'album del comandante Kurt Franz (capitolo quinto), il figlioletto di Karl Otto Koch, sadico comandante di Buchenwald, che gioca teneramente nella neve coi genitori, il ritratto di un anonimo fotografo ebreo che riprende al sole sei giovanissime ragazze ebree in costume da bagno nel ghetto di Varsavia, pochi giorni

prima della deportazione per Treblinka (capitolo secondo). Sono tutte fotografie problematiche da comprendere, perché stridono con l'iconografia tradizionale della Shoah alla quale siamo abituati.

Forse è proprio per la difficoltà di tenere insieme visioni tanto differenti che *molte fotografie non sono ancora state esaminate come fonti storiche con il dovuto approccio scientifico*, sono rimaste confinate nel patrimonio documentario degli archivi, o sono state presentate solamente in ambiti molto ristretti, cosicché nessuno se le ricorda. Anche consultando i centri di ricerca piú autorevoli, spesso mancano le informazioni storiche sull'origine e sulla finalità delle immagini che consentano di comprenderle, persino di ritrovarle se la didascalia è generica.

Allora, che cosa determina se una foto storica viene studiata e divulgata, come un tassello del processo di conoscenza della Shoah, o se invece viene *semplicemente* classificata come un pezzo di archivio ma, fondamentalmente, non compresa nella sua importanza e, in pratica, ignorata dalla ricerca?

Se le pochissime fotografie di Bełżec o di Treblinka potevano sfuggire all'attenzione degli studiosi, magari perché turbavano o erano considerate anomale, è difficile pensare la stessa cosa delle migliaia di immagini che hanno documentato le deportazioni degli ebrei e che non sono mai state né nascoste, né minimizzate, ma che tuttavia sono rimaste mute, inascoltate, perse in mezzo a un mare di scatti del tempo di guerra.

Fino a tre anni fa, della deportazione dal Reich di piú di 200 000 ebrei tedeschi si conoscevano solo poche centinaia di fotografie, scattate dalla polizia e dalle autorità locali e per lo piú in piccole città della Germania. Inspiegabilmente, nonostante la documentazione sulla persecuzione antisemita di provenienza nazista sia molto abbondante e meticolosa, un capitolo cosí importante della storia della Shoah risultava quasi una pagina sfocata dal punto di vista iconografico. Solamente nell'ottobre 2021, un progetto internazionale intitolato #LastSeen (che potremmo tradurre con «visti per l'ultima volta») e promosso da quattro istituzioni tedesche di ricerca – gli Arolsen Archives, il museo della Casa della Conferenza di Wannsee (Haus der Wannsee-Conferenz), la Città di Monaco, il Centro di ricerca sull'antisemitismo (Zentrum für Antisemitismusforschung) di Berlino – insieme all'Università della California del Sud (l'Usc Dornsife Center for Advanced Genocide Research di Los Angeles) ha avviato una vasta ricerca per raccogliere, studiare e digitalizzare le fotografie delle deportazioni degli ebrei (ma anche dei sinti e rom e dei disabili) dal Reich verso i campi di internamento, i ghetti, i centri di assassinio (capitolo terzo).

Sono bastati pochi mesi ai ricercatori per scoprire migliaia di scatti, spesso raccolti e organizzati in reportage ufficiali, album pubblici o privati e servizi giornalistici, che

giacevano negli archivi municipali, statali e privati in Germania, spesso nemmeno catalogati come deportazioni. Fotografare i cittadini ebrei tedeschi cacciati dalle loro case, umiliati pubblicamente e trasferiti coi treni verso un'ignota destinazione dell'Europa dell'Est era all'epoca un'azione talmente ricorrente per i persecutori da risultare a posteriori difficile interpretarla in tutta la sua violenza e, dunque, collegarla a pieno titolo alla storia della Shoah. Le immagini ritrovate hanno evidenziato tutte un identico *modus operandi* delle autorità naziste: gli arresti, la confisca dei beni dei perseguitati, il raggruppamento verso punti di raccolta prima della partenza in treno, i trasferimenti forzati, tutto avveniva, almeno da quanto mostrano le inquadrature, alla luce del sole, davanti a tutti, senza brutalità, né uso della forza fisica o delle armi, come una normale operazione di politica interna che prevedeva in tempo di guerra il trasferimento di civili.

Questo importante progetto di ricerca, anche grazie alla creazione di un album fotografico digitale nel 2023[5], ha dato un enorme contributo alla conoscenza della Shoah, facendo emergere tanti aspetti che convergono a definire la dimensione pubblica del crimine: tutti vedevano in Germania come venivano trattati gli ebrei, tutti sapevano e molti ne approfittarono, aggiudicandosi all'asta i loro beni e proprietà. La società tedesca non è innocente e il fatto che queste fotografie documentino deportazioni condotte a livello locale nel cuore delle città, in pieno giorno, è anche un argomento contro la narrazione, un tempo dominante, secondo la quale le atrocità naziste furono commesse al di fuori e lontano dal cuore della Germania. In realtà, la Shoah per gli ebrei tedeschi ha avuto inizio nei piccoli centri e nei quartieri delle città, dove le persone si conoscevano e si frequentavano quotidianamente[6].

D'altro canto, #LastSeen ha dovuto misurarsi con lacune alle quali non si trova facilmente una risposta: perché, ad esempio, della deportazione di almeno 50 000 ebrei da Berlino, avvenuta con 60 trasporti ferroviari, non è stata recuperata una sola fotografia? A quali scopi erano realizzati i servizi fotografici delle deportazioni, dal momento che la quasi totalità non venne divulgata dalla stampa tedesca, né resa pubblica?

C'è un caso speculare a questo progetto di ricerca e viene dall'Olanda.

Il 30 ottobre 2019, nello stesso anno in cui la Germania decideva di approfondire lo studio dei rastrellamenti degli ebrei nel Grande Reich attraverso le fotografie, al Joos Cultureel Kwartier (il quartiere culturale ebraico) di Amsterdam veniva inaugurata la mostra *The Persecution of the Jews in Photographs. The Netherlands 1940-1945*, frutto di un lavoro sistematico sulla documentazione visiva della deportazione degli ebrei dei Paesi Bassi, a cura di due ricercatori affiliati al Niod Instituut (l'Istituto olandese per gli studi sulla guerra, l'Olocausto e il genocidio)[7]. In questo caso, una buona parte delle immagini si trovava già presso gli archivi

dell’istituto, ma il progetto richiese lunghe e approfondite ricerche presso tutti gli archivi dei Paesi Bassi e di altri Stati, che portarono alla scoperta di numerose fotografie precedentemente sconosciute. Una caratteristica delle fotografie della Shoah in Olanda, che a oggi rendono unico questo caso rispetto agli altri Paesi occupati, è che non furono scattate unicamente dai persecutori, le forze occupanti tedesche e la polizia olandese, per scopi di documentazione e propaganda, ma molte anche di nascosto da fotografi amatoriali del posto, non autorizzati, e dagli abitanti di Amsterdam e delle città in cui si svolsero le retate, spinti forse dalla curiosità, ma piú spesso dalla consapevolezza di dover registrare un fatto gravissimo che stava accadendo sotto i loro occhi.

Anche delle retate di ebrei in Francia si sono conservate diverse fotografie, ma in numero molto minore rispetto a quelle ritrovate nei Paesi Bassi, mentre per l’Italia la Shoah è pressoché una pagina vuota dell’album. Non abbiamo (quasi) immagini delle deportazioni dall’Italia perché le SS, le autorità fasciste, i singoli abitanti non scattarono foto? O magari esistono, ma per ragioni ignote non sono ancora venute alla luce?

L’ipotesi piú convincente, ma tutta da indagare, è che dall’autunno 1943, con l’evoluzione dello scenario bellico, i nazisti si dedicarono molto meno a fotografare e riprendere le loro azioni nei Paesi occupati, perché impegnati prioritariamente in obiettivi di tipo militare, di controllo dei territori, repressione delle bande partigiane, rastrellamento di civili per il lavoro forzato e, non da ultimo, di completamento della Soluzione finale che prevedeva l’assassinio delle ultime comunità ebraiche rimaste in vita, tra le quali una delle piú piccole, quella italiana residente nella Penisola e a Rodi.

Per dare un’idea della complessità della questione, che spesso rompe le nostre aspettative e apre nuove piste da esplorare, mi sono limitata a fornire due esempi di come siano sopravvissute alla guerra migliaia di fotografie della Shoah che per decenni non sono state oggetto di attenzione degli storici, o che sono state utilizzate come supporto iconografico a mostre o testi di divulgazione, senza essere trattate come fonti da interrogare per approfondire la conoscenza e comprensione dell’evento.

Ma quante sono, invece, le immagini che all’improvviso fanno irruzione sulla scena, poiché vengono scoperte in un fondo di magazzino, nella soffitta di un’abitazione privata, in un mercatino dell’antiquariato, oppure giungono in forma anonima ai musei e ai ricercatori, come un’eredità ingombrante di cui disfarsi?

Mentre lavoravo a questo libro, sono state diverse e sorprendentemente importanti le collezioni ritrovate; ne cito solo alcune per evidenziare la rilevanza dei materiali oggi disponibili. Nel 2020 il Museo dell’Olocausto di Washington ha acquisito l’album di Sobibór del vicecomandante Johann Niemann (che analizzo nel capitolo

quinto), con foto inedite del centro di sterminio e della sua carriera come assassino professionista, accanto ad altri funzionari SS e collaboratori.

Nello stesso anno, il Mémorial de la Shoah di Parigi ha acquistato da due collezionisti 98 fotografie scattate in occasione della prima retata di ebrei (uomini adulti e quasi tutti di nazionalità straniera, rifugiati dell'Europa dell'Est), avvenuta il 14 e 15 maggio 1941 nel centro di Parigi e conosciuta come «retata del biglietto verde», dal colore del foglio di convocazione che venne recapitato dalla Prefettura alle vittime [8]. Queste immagini inedite, realizzate dalla propaganda tedesca, hanno rivelato una realtà diversa da quella trasmessa dalle uniche foto che aveva distribuito la stampa collaborazionista, in cui gli arrestati erano una massa anonima, disumanizzata, persino cancellata dai notiziari dell'epoca. Grazie al ritrovamento di questo reportage le scene dell'arresto sono immortalate da piú angolazioni e le famiglie dei rastrellati vengono ritratte nella commozione dei loro addii, osservate da curiosi e vicini.

Un altro esempio di come la Shoah, prima delle uccisioni di massa, è avvenuta sotto gli occhi di tutti e nei centri abitati.

Nel 2022 lo Yad Vashem ha annunciato di essere entrato in possesso dell'album di un nazista anonimo intitolato «Kristallnacht», che documenta l'ondata di violenza contro gli ebrei nella notte tra il 9 e il 10 novembre 1938 in Germania e in Austria [9]. Nello stesso anno il Polin di Varsavia (il Museo della storia degli ebrei polacchi) ha ricevuto in dono una serie di fotografie scattate da Zbigniew Leszek Grzywaczewski, un giovanissimo pompiere che tra l'aprile e il maggio 1943, negli ultimi giorni dell'insurrezione ebraica, fece parte della squadra di vigili del fuoco chiamata in servizio dalle SS per spegnere gli incendi nel ghetto, affinché le fiamme non si propagassero nella parte ariana della città, dove c'erano anche gli uffici e le abitazioni dei tedeschi. Seppur spesso sfocate, scattate furtivamente e da un luogo nascosto, parzialmente oscurate da elementi dell'ambiente circostante (la cornice di una finestra, la parete di un edificio o figure di persone in primo piano), sono fotografie di valore inestimabile perché sono le uniche che conosciamo scattate all'interno del ghetto durante la rivolta e i cui autori non sono i perpetratori tedeschi. Grzywaczewski entrò piú volte nel ghetto con una macchina fotografica per fare coraggiosamente riprese illegali. Sono immagini che sembrano spesso identiche, le fiamme, il fumo, le colonne degli ebrei catturati, ma al di là della ripetitività delle scene è l'atto stesso di fotografare ad assumere valore, perché prova la consapevolezza dell'autore di assumersi il compito, e il rischio, di documentare una situazione tragica che nessun abitante di Varsavia residente fuori dal perimetro del ghetto poteva vedere con nitidezza [10].

Ogni scoperta ha ampliato il campo d'indagine, aprendo riflessioni nuove o

portando risposte diverse a interrogativi che gli storici avevano già studiato. Se ci si addentra a fondo in questo patrimonio eterogeneo di immagini, si corre il pericolo di perdersi, nell'ambizione di trattare ogni singola collezione o di dominare una materia che invece sfugge, per certi versi, alla nostra comprensione.

Non è facile, ad esempio, capire la ragione che spinse migliaia di soldati e poliziotti tedeschi al fronte a riprendere cosí ossessivamente la spaventosa barbarie che inflissero agli ebrei, sapendo che non si trattava di fotografie ufficiali e che spesso cosí facendo contravvenivano ai divieti dei loro comandanti, né comprendere il comportamento dei militari in licenza che chiesero di visitare il ghetto di Varsavia e portarono con sé la macchina fotografica per ritrarre i bambini agonizzanti dalla fame. La contraddizione del nazismo tra la volontà e la brama smisurata di documentare la distruzione dell'ebraismo per conservare le prove della propria superiorità, anche riprendendo i massacri come uno spettacolo pubblico, e la necessità di una censura preventiva per controllare immagini che avrebbero potuto tramutarsi in controprove per incriminarli, è uno dei nodi analizzati nel libro (capitoli secondo e ottavo).

Ho scelto, dunque, di non cedere alla tentazione di elencare e classificare le fonti fotografiche sulle quali ho lavorato, perché erano troppe per un solo volume, che non vuole essere un'enciclopedia tematica, ma innanzitutto un racconto polifonico della Shoah e una riflessione su come utilizziamo e comprendiamo le immagini storiche. Per questo, nella selezione delle fotografie ho privilegiato quelle che mi sono sembrate piú significative, originali e pertinenti a comporre una narrazione che si dipana come una partitura a piú voci, adottando il metodo dell'approccio integrato [11] in cui vengono prese in considerazione prospettive diverse, cioè i punti di vista dei soggetti della storia, tenendo distinti i ruoli, le responsabilità e i margini di azione, i destini.

Alcune immagini presentate in questo libro sono molto note, già viste e riviste, ma forse non interpretate con sufficiente esaustività anche per una sovraesposizione mediatica che nel tempo ne ha accentuato il valore simbolico a discapito di quello storico; molte altre invece sono pressoché sconosciute o inedite nel panorama italiano, fatto salvo per la cerchia degli addetti ai lavori. Mi interessava svelare innanzitutto i retroscena degli scatti che riguardano i soggetti fotografati, i fotografi e ogni altra persona eventualmente presente sulla scena, per poter comprendere meglio le relazioni che intercorrono tra ognuno, gli ambiti di azione e di responsabilità.

Studiare le fotografie non è un esercizio di stile se viene accompagnato dal rigore del metodo d'indagine e da onestà intellettuale. Si fanno incontri e scoperte con il passato che possono stupirci ed emozionarci, ma anche confonderci quando non si trovano tutte le risposte alle domande.

Da quale prospettiva guardiamo al passato?

Si tratta di una questione importante, soprattutto se si riflette sul fatto che la storia della Shoah e dei campi di concentramento è narrata quasi esclusivamente dal punto di vista dei persecutori nazisti, utilizzando le loro immagini e le loro rappresentazioni, a discapito di altre fonti che potrebbero arricchire il racconto, anche sovvertendo interpretazioni comuni che sono il frutto di un uso disinvolto e superficiale delle immagini nella divulgazione pubblica.

Le foto scattate dai nazisti non sono mai rappresentazioni innocenti: quando l'obiettivo si avvicina ai condannati a morte per ritrarli in un ultimo scatto sull'orlo del precipizio, indugiando morbosamente sulla nudità delle vittime e sulla loro totale umiliazione, la macchina fotografica è un'arma nelle mani dei perpetratori. Il click del pulsante che immortala la violenza è quasi simultaneo al colpo di fucile o di mitragliatrice, il fotografo e l'assassino sono fianco a fianco, appartengono alla stessa comunità di uomini o condividono lo stesso obiettivo.

Nei Paesi Bassi, la narrazione degli anni dell'occupazione tedesca che segnarono la persecuzione e la deportazione di piú di due terzi dei 140 000 ebrei che vivevano nel Paese ha utilizzato per decenni una serie di fotografie scattate dal fotografo olandese Herman Heukels. Membro del partito nazista e fotografo per un settimanale locale delle SS, Heukels riprese da vicino i rastrellamenti dei suoi concittadini ebrei, in particolare la grande retata del 20 giugno 1943 condotta ad Amsterdam, nel quartiere di Olympiaplein, aderendo alla visione antisemita nazista. Cosí, fotografie che dovrebbero illustrare con realismo documentario l'umiliazione e lo strazio di migliaia di cittadini olandesi cacciati dalle loro case e deportati perché ebrei, costretti a indossare la stella di David come segno di riconoscimento, furono scattate al contrario con un intento ben diverso: mettere in cattiva luce i perseguitati, raffigurandoli come esseri degradati e diversi da tutti gli altri, legittimando, quindi, la necessità di espellerli dalla società. Ne è la prova il doppio scatto ravvicinato di una donna (forse si tratta di Eva Granaada), che con gli occhiali tondi, un estroso cappello nero, il viso allungato e un naso aquilino ben pronunciato incarna il ritratto caricaturale dell'ebreo divulgato dalla stampa antisemita. In una delle due foto, una seconda donna alla sua destra, anch'essa col cappello e un naso adunco, sembra fare un ghigno poco rassicurante [12].

Gli esempi di questo tipo, dove l'interpretazione della fotografia non corrisponde all'intento con cui venne scattata e può generare fraintendimenti clamorosi, sono molto numerosi, e nel libro ne illustro alcuni fra i piú interessanti allo scopo di sollecitare interrogativi sul limite del nostro vedere e della nostra capacità di leggere un'immagine come documento storico.

Perché per raccontare la storia delle vittime e dei crimini commessi dobbiamo

limitarci a osservare i fatti attraverso la prospettiva dei perpetratori e la loro visione distorta dell'umanità? Eppure, anche i perseguitati hanno usato la fotografia durante l'occupazione, certo con ridotte possibilità, per documentare la loro vita e la loro lenta agonia, nel tentativo di lasciare una traccia prima di scomparire inghiottiti nella Soluzione finale e di opporre alla narrazione dei carnefici un'altra interpretazione dei fatti. Non si è trattato, peraltro, solo di casi episodici e del tutto eccezionali, ad esempio gli scatti clandestini realizzati da un pugno di prigionieri del Sonderkommando di Auschwitz nell'estate 1944 (capitolo nono).

Maria Austria, pseudonimo di Maria Oestreicher, una delle migliaia di rifugiati ebrei tedeschi giunti ad Amsterdam prima dello scoppio della guerra, era una fotografa professionista e talentuosa che da maggio 1941 non poté piú esercitare il suo mestiere in applicazione delle misure antisemite. Quando negli ultimi due anni di guerra fu costretta a nascondersi, Maria Austria trovò il modo di continuare a fotografare, ripiegando su mezzi di fortuna e assumendosi rischi enormi. Entrata nella Resistenza olandese, scattò foto identificative per i passaporti falsi degli ebrei in fuga, oltre a riprendere furtivamente dalla finestra del suo nascondiglio un'unità di soldati della Wehrmacht in marcia. Dopo la Liberazione, Maria Austria fotografò i sopravvissuti di Westerbork, i bambini ebrei orfani e fu tra i primi reporter a varcare l'ingresso dell'Alloggio segreto dove si nascose per piú di due anni Anne Frank con la sua famiglia [13].

Se l'identità di Maria Austria è conosciuta, altri fotografi ebrei rimasti anonimi contribuirono a documentare l'ultimo periodo di vita di tante famiglie prima di entrare in clandestinità o di essere internate nel campo di Westerbork o di Vught (Herzogenbusch), che per molti significò nel giro di breve la deportazione a Sobibór e Auschwitz e la morte.

Persino nelle situazioni di reclusione e massima oppressione, dove la libertà di scelta degli ebrei era azzerata, si verificarono azioni fotografiche anche piú strutturate ed estese nel tempo, come evidenziano le storie straordinarie di Mendel Grossman, Henryk Ross nel ghetto di Łódź (capitolo settimo) e di George Kadish nel ghetto di Kovno (capitolo decimo).

Si potrà obiettare che rispetto alla mole schiacciante di fotografie prodotte dai perpetratori, la quantità delle immagini realizzate dagli ebrei perseguitati è modesta e resta dunque un fatto eccezionale, da circoscrivere con prudenza per evitare di cadere in letture superficiali. Va infatti sottolineato che se si eccettuano i ritratti famigliari dei primi anni di guerra – realizzati da un membro della famiglia, come nel caso di Anne Frank, quasi sempre in posa davanti all'obiettivo della macchina fotografica di suo padre Otto, oppure nello studio di fotografi professionisti – non si è conservato molto altro materiale oltre alle quattro istantanee dello sterminio a Birkenau, opera del Sonderkommando, e alle diverse centinaia di fotografie nei ghetti (non solo Łódź

e Kovno). Sotto il Terzo Reich, agli ebrei venne vietato possedere una macchina fotografica (l'entrata in vigore del divieto varia con la data dell'occupazione e l'introduzione delle misure antisemite) e trasgredire un divieto nazista poteva costare la vita.

Ma anche se conoscessimo una sola immagine proveniente da una fonte alternativa è dovere dello storico studiarla e metterla in relazione con l'iconografia esistente, senza cedere alla tentazione di considerarla poco rilevante, perché troppo simile ad altre già viste, o, all'opposto, perché troppo diversa e difficilmente comprensibile senza indagare a fondo tutto il contesto da cui viene proprio quella rappresentazione.

Del resto, la presunzione di sapere ci porta spesso fuori strada, accreditando interpretazioni errate che restano tenacemente diffuse non solo nei manuali scolastici, ma anche in molti saggi di storia, laddove l'autore si assume la responsabilità del testo scritto, ma non dell'apparato iconografico, oppure gli dedica minore attenzione. Quando una fotografia storica viene utilizzata solo come illustrazione del racconto, paradossalmente il tentativo di renderla esemplificativa e per certi versi simbolica in realtà la tradisce, e la congela in immagine muta, incapace di trasmettere tutto il suo valore di documento, perché non viene interrogata con la cura metodologica che va riservata a tutte le fonti.

Cosí, ad esempio, per raccontare l'introduzione dell'obbligo di indossare sui vestiti la stella di David come simbolo identificativo degli ebrei nei Paesi occupati – misura antisemita che fu applicata in anni diversi nell'Europa sotto il Terzo Reich, con criteri differenti in base all'età dei bambini e non in maniera sistematica in tutti i territori sotto influenza tedesca (gli ebrei italiani furono esentati) – viene spesso utilizzata una fotografia che ritrae due bambini molto piccoli, seduti abbracciati sul tavolo in un'abitazione del ghetto di Kovno (Kaunas), in Lituania (fig. 1).

Cercando in rete nella sezione immagini con le parole «two Jewish children» o «due bambini ebrei», appare per prima, evocativa e commovente. Anche sul sito dello Yad Vashem, la si ritrova con questa didascalia: «Two children wearing the Jewish badge in the Kovno Ghetto in February 1944» («due bambini indossano il distintivo ebraico nel ghetto di Kovno nel febbraio 1944»)[14]. L'accento è posto sull'applicazione della misura umiliante che non risparmiò nemmeno i bambini piccoli del ghetto; la fotografia vuole suscitare un sentimento d'indignazione e di pietà, fa leva sulla commozione per il destino di vittime cosí giovani della persecuzione nazista. Raramente lo scatto è corredato da una didascalia che informa che si tratta di due fratelli, Avram (o Avraham), cinque anni, ed Emanuel Rosenthal, due anni. Il piú piccolo era nato nel ghetto[15]. Il Museo dell'Olocausto di Washington riporta in una sezione del suo sito che un mese dopo la foto, durante la Kinderaktion (il rastrellamento e la deportazione di tutti i minori rimasti ancora nel ghetto) del 27-28 marzo 1944, i bimbi furono deportati e uccisi a Majdanek[16]. Si tratta quasi

sicuramente di un'informazione errata poiché non risultano trasporti di bambini ebrei dalla Lituania a questo campo; d'altronde lo stesso Museo rettifica l'informazione, scrivendo che furono fucilati al IX Forte (il sito attrezzato per le uccisioni di massa, in prossimità di Kovno), oppure deportati in un luogo ignoto dal quale non fecero ritorno, senza però rimuovere la precedente [17].

Anche nella pagina di testimonianza dello Yad Vashem compilata dalla zia paterna Haviva Luba Rosenthal (coniugata Glass) ci sono inesattezze: della data di nascita la donna ricorda solo l'anno e data la foto e l'uccisione dei bambini al 1943, mentre la Kinderaktion avvenne l'anno seguente. Sono imprecisioni dovute al contesto drammatico in cui la famiglia venne separata e al fatto che ogni componente dei Rosenthal ebbe un destino diverso: la zia dei bambini non ricordava con chiarezza, al momento della compilazione della scheda (nel 2010, quando era molto anziana), il giorno e il mese di nascita dei nipoti, né conosceva davvero data e luogo di morte, quindi indicò che erano deceduti nel ghetto, l'ultimo posto dove li aveva visti vivi [18].

Tra gli elementi discordanti, manca il contesto in cui venne realizzato il ritratto, che smentisce l'interpretazione pietistica secondo la quale questa fotografia sarebbe stata scattata dalla prospettiva nazista: due piccole vittime ebree, sole e indifese, esposte nella loro discriminazione. Fu invece George Kadish (nato Zvi/Hirsch Kadushin), un fotografo ebreo rinchiuso a Kovno, a scattare clandestinamente la foto (insieme a molte altre durante la sua reclusione) su richiesta dello zio materno dei bambini, Shraga Weiner. Sopravvissuti entrambi alla Shoah, i due si ritrovarono nell'immediato dopoguerra nel campo per rifugiati di Landsberg, dove Kadish consegnò il negativo a Weiner.

Studiando la biografia della famiglia dei due fratelli si scopre che il padre Elchanan Rosenthal e lo zio Shraga Weiner erano membri della polizia ebraica del ghetto, una condizione ritenuta privilegiata rispetto a quella degli altri reclusi e che forse spiega perché, al momento della fotografia, i piccoli Avram ed Emanuel non solo sono ancora in vita, ma appaiono in buone condizioni fisiche: anche se indossano vestiti modesti, hanno un aspetto curato, non sono denutriti; un adulto deve aver abbottonato loro il maglioncino (quello di Avram ha la zip perfettamente chiusa) e pettinato i capelli, come ogni genitore farebbe per immortalare le sue creature, suggerendo anche al piú grande di abbracciare il fratellino. Emanuel ha le guance sporche e tiene i pugni chiusi, nella mano sinistra s'intravede qualcosa (un pezzettino di pane?) Se lo osserviamo attentamente, con tutte le informazioni storiche a disposizione, possiamo notare che il ritratto ha un forte carattere intimistico, è una foto di famiglia che si vuole conservare come ricordo, anche nell'angosciosa incertezza delle circostanze: il fotografo si avvicina per fare un primo piano, i bambini sono seduti sul tavolo di quello che sembra un soggiorno o una cucina, ci sono le sedie, il muro scrostato, un vestito o una giacca appesi accanto alla porta.

Nessun fotografo delle SS o delle unità di propaganda sarebbe entrato nell'abitazione del ghetto solo per scattare una foto come questa, per timore di contagiarsi; gli ebrei vivevano in condizioni inumane di sovraffollamento, sporcizia, mancanza di igiene. Inoltre, in questa fotografia vediamo due bambini che se non avessero addosso la stella di David potrebbero essere in qualunque posto e periodo, non ci sono elementi espliciti, salvo appunto la marchiatura del distintivo, che li identifica come vittime destinate a morire di lí a breve.

Chi ha scattato le foto? Le tre collezioni principali.

A seconda dell'identità professionale del fotografo, dell'ambito specifico in cui ha realizzato le immagini e della finalità con la quale ha lavorato, si possono distinguere tre fonti principali, senza che ognuna costituisca però un gruppo omogeneo.

La collezione numericamente piú importante è quella proveniente dai nazisti, comprendendo in questa definizione tutti i reporter professionisti o i fotografi amatoriali che scattarono foto per conto di un'autorità del Terzo Reich, sia in veste ufficiale che per iniziativa privata. In posizione nettamente dominante e avendo a disposizione un'abbondanza di mezzi tecnici e materiale per la fotografia (apparecchi di ultima generazione, quantità di pellicola, anche a colori, possibilità di stampa e duplicazione), i persecutori documentarono ogni singola fase della persecuzione e distruzione degli ebrei d'Europa, che si concluse nella primavera 1945 con un bilancio di 6 milioni di vittime.

In effetti, i primi a lasciare le tracce delle proprie azioni furono gli stessi persecutori e assassini, i quali misero uno zelo insuperato nel documentare tutti i loro atti criminali contro gli ebrei, inclusa la violenza fisica di massa, e nel registrarne l'efficacia attraverso macabri bilanci. Al di là della necessità di perpetrare lo sterminio con una certa riservatezza e prudenza, e di avvalersi di misure cautelative e strategie linguistiche [19], è incontrovertibile che ogni singolo aspetto della distruzione dell'ebraismo sia testimoniato da una moltitudine di testi scritti emanati dallo Stato nazista e da un'altrettanta quantità di immagini.

1. Due bambini indossano il distintivo ebraico nel ghetto di Kovno. A destra, Avram Rosenthal, cinque anni, a sinistra suo fratello Emanuel, due anni.

La violenza fisica, gli abusi, le torture, gli atti di umiliazione, le esecuzioni di massa furono oggetto di istantanee o addirittura di servizi fotografici delle SS, dei poliziotti e soldati mobilitati sul fronte orientale, spesso realizzati per iniziativa personale, senza autorizzazione dei vertici o violando il divieto di riprendere i massacri. Non si calcola il numero di fotografie ritrovate dopo la guerra, anche in anni recenti, di ebrei ripresi mentre vengono offesi, picchiati, costretti a guardare diritto verso l'obiettivo mentre attendono il colpo di grazia, o giacciono moribondi per la crudeltà del trattamento ricevuto dall'occupante nazista. Custodite con cura e fierezza come souvenir o trofei di guerra, duplicate e scambiate nei mercatini dei militari tedeschi, inviate a casa alla famiglia accompagnate da bigliettini affettuosi o racconti emozionanti, sono immagini che rivelano la personalità dei perpetratori e che indagano le loro motivazioni per agire, partecipare e riprendere la violenza (capitoli quarto e ottavo).

Nel libro propongo numerosi esempi di fotografie in cui non è facile individuare il confine tra lecito e proibito, anche per l'incoerenza, già accennata, del regime nazista che promosse un'intensa documentazione fotografica delle proprie azioni – nell'ambito delle quali la distruzione dell'ebraismo rappresentava un obiettivo prioritario – pur mostrando, al contempo, una necessaria prudenza e censura preventiva per il timore che le immagini potessero cadere in mano nemica e

trasformarsi in prove di accusa. I comandanti SS dei campi di concentramento e di sterminio che si fecero ritrarre, anche con la famiglia, a Buchenwald, Treblinka o Auschwitz, luoghi che per loro significavano l'apice della carriera, non agirono certo per ordini superiori, né per dovere di documentazione del proprio operato, ma per pura vanagloria e smisurata ambizione, come Johann Niemann, comandante di Sobibór, che volle posare a cavallo sulla rampa di arrivo dei convogli, ripreso dal basso verso l'alto per amplificarne la postura e il potere (capitolo quinto). Ma anche se è facile dedurre che si fecero fotografare senza autorizzazione dei propri superiori, è plausibile credere che tutto questo avvenisse in segreto? Per realizzare i propri album personali serviva il lavoro di fotografi professionisti (SS o prigionieri), bisognava utilizzare rullini forniti per scopi militari e far stampare i negativi nei laboratori interni o esterni al campo. Verrebbe da pensare che in mancanza di esplicito consenso a questo tipo di foto non ufficiali, i vertici del regime chiudessero un occhio, anche per rafforzare il senso di coesione interna dell'élite delle SS.

Il secondo gruppo piú consistente di fotografie proviene dai reportage degli Alleati sovietici e anglo-americani al loro ingresso nei campi di concentramento. A Majdanek e Auschwitz, come a Dachau, Buchenwald o Bergen-Belsen, i reporter al seguito degli eserciti liberatori scattarono migliaia di foto, e girarono filmati, per documentare un orrore mai visto prima: le conseguenze delle atrocità commesse dalle SS sui prigionieri (capitolo decimo). Utilizzate nell'immediato dopoguerra come prova per far conoscere al mondo l'entità dei crimini perpetrati dalla Germania di Hitler e per processare i colpevoli a Norimberga, sono fotografie che, piú propriamente, illustrano la storia dei campi di concentramento nel momento dell'implosione del sistema, cioè nelle ultime settimane di guerra, quando le SS si erano già date alla fuga o erano in procinto di abbandonare i lager, piuttosto che il processo di assassinio di massa degli ebrei. Tuttavia, sono anche rappresentazioni visive che appartengono alla Shoah, dunque al campo di indagine che ci interessa, nella misura in cui ne documentano l'epilogo finale: l'evacuazione di Auschwitz e dei lager situati piú a est, cioè vicini al fronte sovietico, mediante marce di trasferimento di migliaia di ebrei superstiti verso i campi del Reich, che provocarono una mortalità altissima, tra esecuzioni sommarie e decessi per sfinimento. Utilizzate spesso e ovunque come immagini che rappresentano indistintamente lo sterminio e i crimini nazisti nei lager, le foto della liberazione, in particolare quelle dei campi occidentali del Reich, mostrano prevalentemente cadaveri talmente sfigurati dall'inedia e dalle torture da risultare irriconoscibili come esseri umani.

L'insistenza dell'obiettivo dei reporter nel riprendere in primo piano i cumuli di corpi accatastati e disarticolati nella rigidità cadaverica voleva enfatizzare la morte di massa e l'estrema crudeltà dei carnefici, ma a posteriori, alla luce dello sviluppo della

storiografia della Shoah, si è rivelata scorretta per raffigurare la modalità con cui venne perpetrato il genocidio degli ebrei. Nei centri di sterminio piú evoluti ed efficienti, come Treblinka e Auschwitz, dopo le uccisioni il corpo delle vittime veniva completamente disintegrato (mediante incenerimento, frantumazione delle ossa e dispersione delle ceneri nella natura), non solo per cancellare le prove del crimine, ma in applicazione di una logica d'infinito disprezzo, per sradicare totalmente persino il ricordo della persona uccisa, facendola sparire per sempre, dissolta nell'aria e inghiottita dal nulla.

Si potrebbe dunque osservare che le fotografie dei cadaveri dei lager ripresi all'arrivo delle forze alleate non forniscono molte informazioni sul meccanismo di assassinio (avvenuto altrove e prima che venissero realizzati questi reportage) e nemmeno sull'identità delle vittime, essendo impossibile distinguere i morti ebrei da tutti gli altri. Ma quello che importa, ancora una volta, è dedicare attenzione alla percezione di uno sguardo sulla storia, in questo caso quello degli Alleati che, nell'impossibilità oggettiva di vedere e riprendere ciò che era terminato da tempo (Himmler aveva ordinato di sospendere a novembre 1944 le gassazioni ad Auschwitz, mentre gli altri centri di sterminio avevano già cessato di funzionare), documentarono le conseguenze di una spaventosa e gigantesca carneficina. L'epilogo finale della Shoah con le marce della morte di migliaia di prigionieri, a larga maggioranza ebrei e dunque superstiti dello sterminio, fino all'ecatombe nei campi di approdo per mancanza di cibo, alloggi e cure, appartiene a una trama complessa e a un processo cronologicamente piú ampio del periodo estate 1941 - autunno 1944 (che nella storiografia piú accreditata corrisponde allo svolgimento delle uccisioni di massa). Il compito dello storico, anche nell'ambito delle fonti fotografiche, è quello di ricostruire tutta la traiettoria della violenza con lo stesso rigore.

Infine, la terza fonte presa qui in esame riguarda le fotografie scattate dagli ebrei durante tutto il periodo del Terzo Reich. Realizzate talvolta in maniera legale, ad esempio a opera degli Judenräte (i Consigli ebraici dei ghetti), ma molto piú spesso in condizioni pericolose ed estremamente difficili, queste immagini ci offrono la prospettiva delle vittime, non solamente per quanto riguarda gli aspetti persecutori, ma anche quelli quotidiani.

Pur concentrandomi sugli scatti clandestini realizzati dai fotografi prigionieri dei ghetti, che sono un'espressione straordinaria di resistenza e di autodeterminazione nello scrivere la storia dal proprio punto di vista per lasciare una traccia per i posteri prima di essere annientati, mi è sembrato essenziale dedicare spazio anche alle immagini che ritraggono momenti di una vita quotidiana che, nonostante le condizioni di terribile sopraffazione, sembra proseguire con una certa serenità e normalità. Anche in questo caso, il contesto della fotografia non è identico e va

analizzato con scrupolosità. I reportage realizzati per conto dei Consigli ebraici dei ghetti furono autorizzati per un periodo di tempo limitato dalle autorità tedesche (e non in tutti i ghetti). Per i persecutori, questo materiale doveva servire come documentazione interna per legittimare agli occhi di Himmler – che mirò sempre come finalità allo sterminio – la necessità di tenere in vita alcuni ghetti al fine dello sfruttamento del lavoro che ne potevano trarre. Per gli ebrei, invece, si trattava di mettere in luce attraverso fotografie in posa la propria capacità lavorativa e organizzativa, contrastando la visione antisemita degli ebrei "parassiti" dediti all'ozio e a vivere nel lerciume, incapaci di autogestirsi, anche nella speranza di convincere le SS della propria utilità economica per il Reich in guerra. Viceversa, gli scatti di Henryk Ross e di altri suoi colleghi e compagni di prigionia, in cui sono ritratte scene private delle famiglie ebree nel ghetto che volevano un ricordo dei momenti importanti della loro vita (le nascite, i fidanzamenti, le feste, i matrimoni), furono prodotti in maniera del tutto illegale e molto rischiosa, perché i fotografi prigionieri disobbedirono ai compiti assegnati. Il fatto che furono poche le persone che poterono permettersi una foto del genere, cioè coloro che temporaneamente godevano di uno status di "privilegiati" (ad esempio i membri e famigliari della polizia ebraica del ghetto o dello stesso Judenrat), apre uno squarcio sulle relazioni interne del ghetto, che contrapponevano drammaticamente la maggioranza dei reclusi al piccolo gruppo di "protetti" e rivelano zone d'ombra e ambiguità. In fondo, in molti casi la sopravvivenza nel ghetto fu possibile solamente godendo di forme di *protekja*, il termine della lingua dei reclusi che indicava questa condizione di fragile protezione dalle deportazioni. Fu anche il caso dello stesso Henryk Ross? [20].

Oltre il visibile: la sfida della capacità di guardare.

Questo libro racconta la storia di come sono state scattate le fotografie, ne ricostruisce il circuito di diffusione durante la guerra, le circostanze del ritrovamento, il valore che è stato loro attribuito dalla ricerca sulla Shoah e, infine, ma non certo in maniera meno rilevante, studia il destino delle persone coinvolte nell'azione di fotografare.

Tra i nodi affrontati ce ne sono due che mi sembrano essenziali.

Il primo aspetto problematico riguarda la necessità di definire l'oggetto stesso della ricerca. Che cosa intendiamo per «fotografie della Shoah»?

Le immagini non possono restituirci l'interezza di un evento, né sono trasposizioni fedeli e oggettive della realtà, ma si limitano a offrire una rappresentazione soggettiva, cioè colta da una singola prospettiva, dei fatti; pertanto sono costruzioni inevitabilmente parziali e incomplete, il cui perimetro è delimitato dalle scelte operate

dal fotografo (o da chi ha commissionato lo scatto), dalle condizioni di ripresa e dal raggio dell'inquadratura che, volutamente o per forza di cose, esclude parte della scena.

Ora, è innegabile che la storia della Shoah si concentri, narrativamente parlando, sul suo tragico epilogo, ovvero la morte di massa nelle fosse comuni o nelle camere a gas. Ma, a dire il vero, quante sono le immagini di questo tipo che abbiamo in mente? Se ci pensiamo bene, sono pochissime: un membro delle Einsatzgruppen che punta il fucile contro una donna che tiene un bambino piccolo in braccio (Ivangorod, Ucraina, marzo 1942); un uomo ebreo accovacciato sul ciglio di una fossa comune, costretto a essere fotografato mentre un componente delle Waffen-SS ha la pistola già in posizione di tiro ravvicinato («L'ultimo ebreo di Vinnitsa [o Vinnycja]», didascalia originale sul retro della foto, Ucraina, luglio 1941); un gruppo di donne nude stese a terra sul fondo di un dirupo, già assassinate per fucilazione, mentre un poliziotto tedesco spara a quelle che ancora sono vive e si muovono (massacro degli ebrei del ghetto di Mizocz, Polonia, oggi Ucraina, 14 ottobre 1942)[21]. In ognuno di questi scatti, il fotografo partecipa al crimine, forse appartiene allo stesso gruppo degli assassini, in ogni caso punta l'obiettivo contro la vittima, per sincronizzarsi con lo sparo che sta per ucciderla.

Non si sono conservate molte fotografie cosí esplicite nel raffigurare lo sterminio e che colgono i perpetratori in flagrante. Secondo la storica americana Wendy Lower, che si è molto occupata del tema, si tratta di appena poche decine di immagini, ma poiché sono le stesse che appaiono in tutti i musei, la ripetuta esposizione genera la trasformazione delle fotografie in repertorio, in cliché o in icone dell'orrore, suscitando anche l'impressione che ne esista un numero infinitamente maggiore[22].

Indubbiamente, però, possiamo basarci solamente sulla documentazione fotografica che è sopravvissuta alla guerra; è noto che i nazisti si sbarazzarono del materiale piú compromettente, bruciando i negativi e smantellando le infrastrutture omicide. Non è nemmeno escluso, considerati i numerosi ritrovamenti di nuove collezioni negli ultimi anni, che emergano altre immagini del genocidio. Resta il fatto che oggi non conosciamo fotografie che raffigurino lo svolgimento del processo di messa a morte nei centri di sterminio di Bełżec, Sobibór, Treblinka e Auschwitz-Birkenau, a eccezione delle quattro fotografie scattate clandestinamente da alcuni prigionieri ebrei del Sonderkommando.

Torniamo alla domanda: che cos'è una fotografia della Shoah? Se dovessimo delimitare cronologicamente questo evento come fenomeno di violenza nel suo insieme, come traiettoria del male, dove ne collocheremmo l'inizio e la fine? Quali rappresentazioni fotografiche dovremmo ritenere pertinenti per raccontare tutta la storia nella sua evoluzione?

Il ritratto di Anne Frank che sorride, seduta al banco di scuola (capitolo

undicesimo), è una fotografia che appartiene a questa storia? Oppure quella della neonata Henriette Van der Hal, di appena sei settimane, ritratta coi suoi genitori Isidor e Sara il 24 ottobre 1942 a Groninga, nei Paesi Bassi occupati già da due anni? [23].

Io dico di sí, perché a determinare la risposta non è quello che si vede inquadrato, ritratti di persone come tante altre, peraltro senza elementi visivi che le identifichino come di origine ebraica (la stella di David) nel contesto dell'Olanda sotto occupazione nazista: i soggetti fotografati sorridono, non ci sono segni di coercizione, violenza, disperazione. Ognuno di noi ha immagini simili nei propri album di famiglia. Ma a renderle diverse e a farne documenti storici sono il periodo e il luogo in cui vennero scattate, che segnano il perimetro della tragedia e collegano queste fotografie alla storia della Shoah, rappresentando i momenti prima del baratro e della distruzione di tante famiglie.

Nel caso di Anne Frank, i due piú famosi scatti che la riprendono seduta sul banco di scuola ad Amsterdam sono datati 1940 e 1941; tra la prima e la seconda foto, la vita dell'adolescente, obbligata a frequentare solo la scuola ebraica, era già precipitata nell'isolamento dell'esclusione. Non sono, quindi, privi di interesse gli elementi temporali e spaziali che inseriscono la vita di Anne Frank nella storia della persecuzione degli ebrei dei Paesi Bassi. Inoltre, la ragazzina portò con sé nell'Alloggio segreto dove si nascose per piú di due anni con la famiglia diverse fotografie, tra le quali i suoi ritratti, che incollò sulle pagine del diario, commentando la propria trasformazione fisica.

Per il ritratto della famiglia Van der Hal è la didascalia annotata frettolosamente dai genitori sulla fotografia a rivelare tutta la tragedia della Shoah: «Henriette, 6 settimane, 5 minuti prima di nascondersi dai tedeschi, 24 ottobre 1942, Groninga». La piccola venne affidata dai genitori a una famiglia olandese che se ne prese cura fino alla fine della guerra, quando Henriette poté ricongiungersi alla sua famiglia. Un lieto fine per una sparuta minoranza degli ebrei olandesi.

Quando studiamo una fotografia possiamo scoprire che cosa è successo alle persone ritratte.

I genitori ebrei che prendevano la decisione straziante di separarsi dai figli per metterli sotto la protezione di estranei, sentivano il bisogno di un'ultima foto non solo come conforto emotivo per affrontare circostanze drammatiche della loro vita, ma anche come prova da utilizzare, una volta terminata la guerra, per rintracciare i bambini e riaverli con sé. In molte occasioni, i ritratti venivano consegnati alle famiglie affidatarie per fare in modo che i piccoli di cui accettavano di prendersi cura, per bontà d'animo o dietro risarcimento economico, non si dimenticassero delle proprie origini.

Proprio per restituire lo sguardo che i perseguitati rivolsero a se stessi e ai propri

cari ho sentito la necessità di impostare lo studio delle fotografie della Shoah come un campo d'indagine aperto ad accogliere prospettive diverse. Non si tratta, a mio avviso, solo di spezzare la narrazione monotematica che si basa sulle immagini naziste, ma di comprendere che cosa è andato perduto nella Shoah attraverso i volti di un'umanità che è stata distrutta e quasi totalmente cancellata, se non per le sue ultime fotografie e qualche traccia del crimine commesso.

Ecco allora che l'equivoco persistente di considerare fotografie della Shoah solo quelle che mostrano lo sterminio mentre si compie (coi carnefici in azione), o mediante le immediate conseguenze che produce (i cadaveri delle vittime), si tramuta in errore di metodo che restringe molto l'analisi, orientando la luce verso un unico punto, anziché illuminare un raggio piú ampio.

Il secondo nodo con cui mi sono confrontata, persino scontrata, tocca la necessità di affinare il nostro sguardo e di andare oltre i confini del visibile, cioè oltre ciò che mostra la scena inquadrata.

Georges Didi-Huberman ha segnalato l'urgenza di sviluppare uno sguardo politico, e non solo morale, sulle immagini di dolore e di violenza, sforzandoci di collegare ogni piú piccolo dettaglio per cogliere e dare valore anche alle assenze e ai vuoti di una fotografia.

Se dobbiamo ritenere l'immagine una tessera del mosaico e non un quadro compiuto, di quali elementi abbiamo bisogno per decodificarla, inserirla nel contesto e attribuirle il senso di un pezzo del racconto? Si potrebbe obiettare che è solo conoscendo come si sono svolti i fatti (l'uccisione della quasi totalità degli ebrei fotografati durante gli anni del dominio nazista) che possiamo comprendere pienamente il significato di una fotografia della Shoah.

Per scrivere si parte dall'alfabeto e dalla grammatica, per comporre la musica è necessario conoscere il pentagramma, ma quali conoscenze e abilità occorrono per analizzare e comprendere le immagini storiche? Siamo abituati a rivolgere alle immagini un rapido sguardo, al contempo superficiale e d'insieme, orientando la vista verso ciò che emerge in primo piano o che attira maggiormente l'attenzione, desumendo significati che spesso non collimano con ciò che viene mostrato, né con l'intenzione del fotografo. Nel caso della Shoah, questo vale ancor di piú nella misura in cui ciò che tutti conoscono, l'essenziale del fenomeno e il catastrofico e gigantesco bilancio di morti, predomina rispetto al visivo, tanto che spesso vediamo anche ciò che non c'è in uno scatto, oppure attribuiamo valore solo a quanto appare in maniera evidente e corrisponde a qualcosa che ci è noto o ci aspettiamo di vedere, mentre siamo miopi davanti ai dettagli piú in secondo piano, incapaci di dar senso ai vuoti, alle ombre, a ciò che manca o che contrasta con la narrazione dominante.

Che cosa sono, del resto, i quattro scatti realizzati nell'estate 1944 da un piccolo

gruppo di prigionieri ebrei del Sonderkommando di Auschwitz se non il tentativo straordinariamente coraggioso di strappare un barlume di luce al buio dell'inferno e riuscire a mostrare un frammento delle operazioni di sterminio (capitolo nono)? Fotografare un evento orribile che avrebbe dovuto rimanere un segreto, fissarlo sulla pellicola per renderlo visibile e darne testimonianza, è un'azione che oltrepassa il risultato di ciò che la macchina riesce a catturare. Concentrarsi su cosa manca o cosa è sfocato, lamentando l'imperfezione della ripresa e i difetti di inquadratura, ci impedisce di comprendere che una fotografia non è mai soltanto quello che mostra, ma è soprattutto quello che le ruota attorno ed è nascosto alla vista.

Per immaginare oltre ciò che vediamo fotografato non ci occorre solamente la conoscenza dei fatti, abbiamo bisogno di un testo informativo, sia esplicito, che purtroppo spesso manca o è impreciso (didascalie, annotazioni, documenti scritti di cui eventualmente l'immagine è parte integrante o collegata come una lettera, un diario, un articolo di giornale, un resoconto, un documento amministrativo o privato), sia implicito, cioè il sottotesto che essenzialmente consiste nella relazione che lega l'osservato e l'osservatore, vale a dire il legame tra il soggetto fotografato e chi lo fotografa, ma anche tra chi è ripreso e tutti gli astanti. Quando osserviamo i volti degli ebrei appena giunti in deportazione ad Auschwitz nell'estate 1944, sfogliando l'Album Lili Jacob (capitolo quinto), li vediamo come li ha visti il fotografo delle SS, sfiniti dal viaggio, sporchi, impauriti, preoccupati. Cogliamo solamente quella porzione di contesto che l'obiettivo ha incluso, null'altro. Ci manca, in sostanza, tutto il fuori campo da cui scaturisce una violenza che l'inquadratura lascia solo intuire e che coincide con quello che osservano le vittime: il fotografo, le SS armate, i kapò, gli altri prigionieri, le baracche del campo, i binari…

Una fotografia non può restituirci la pluralità di individui presenti ma non inquadrati, né può trasmettere l'odore pestilenziale di Birkenau o i suoni (le urla dei perpetratori e le suppliche delle famiglie separate all'arrivo, il latrare dei cani, le grida dei deportati che cercano nella calca i propri parenti, il pianto dei bambini stremati dalla fame e dalla sete). Per colmare questi vuoti ci servono altre fonti, come le testimonianze dei superstiti che possono raccontare scene simili a quelle rappresentate, seppur non identiche.

È proprio la sparizione del contesto, il vuoto che non si vede, la sottrazione del visivo operata dal fotografo che dobbiamo sforzarci di immaginare per attribuire pieno senso e verità alle fotografie.

La conoscenza storica ci aiuta, certo, ma da sola non basta se non implica una riflessione sulla natura del nostro sguardo rispetto alle immagini della Shoah (e alle fotografie in genere).

Come si studiano le fotografie della Shoah: i limiti della ricerca.

Mi sono chiesta a lungo per quale ragione in Italia le fotografie della Shoah (e degli altri crimini nazisti, come ad esempio i campi di concentramento) siano state oggetto di scarsa attenzione da parte degli storici, rimanendo per lo piú ai margini degli studi sul tema e interessando principalmente per il loro valore simbolico e pedagogico, come illustrazioni del male e monito per contrastare nuove forme di odio e violenza.

A differenza della letteratura in lingua inglese o tedesca, nel panorama editoriale italiano non esiste uno studio complessivo che prenda in esame queste immagini come un corpus unico, seppur classificabile in diverse tipologie di collezioni, e come specifico oggetto d'indagine, trattandole rigorosamente come documenti storici, inserendole nel contesto di produzione e ragionando sulle condizioni della loro realizzazione e utilizzo. Prevalgono, infatti, gli studi monotematici o le riflessioni di natura filosofica, che forniscono innumerevoli spunti di approfondimento ma sembrano poggiare su argomentazioni sommarie, valide per le fotografie in genere, piú che per quelle specificamente descritte [24].

Occorre ricordare che per molto tempo le immagini sono state trattate senza metodo e rigore, considerandole per lo piú come illustrazioni di un testo scritto, anche quando non lo erano affatto. È solo dalla fine degli anni Novanta che si è sviluppata negli Stati Uniti, in Israele e parzialmente in Germania una vera e propria corrente di studi sulla storia visiva della Shoah, per iniziativa di alcuni storici che hanno messo le fonti iconografiche al centro dell'analisi, ma soprattutto di studiosi di fotografia e di comunicazione che hanno dato un grande contributo alla discussione su come la cultura visiva influenzi profondamente il modo con cui le società costruiscono le narrazioni storiche [25].

Nel 2002 venne allestita a Reggio Emilia, dopo l'inaugurazione a Parigi l'anno precedente, la mostra *Memoria dei campi*, curata dallo storico della fotografia Clément Chéroux, che per la prima volta presentava al pubblico una selezione di 320 immagini dei campi di concentramento e di sterminio nazisti, rigorosamente nel loro formato originale, con didascalie precise e informazioni circostanziate sull'autore [26]. L'innovazione del progetto stava nell'offrire una narrazione basata su una pluralità di sguardi (dei nazisti, degli Alleati, degli ebrei perseguitati e di altri prigionieri dei lager) e nel ricostruire puntualmente la genesi di ogni scatto, sollecitando una riflessione sulla necessità di un lavoro storiografico sulle fonti fotografiche. Si trattò di un'iniziativa straordinaria perché inedita come approccio, che però ebbe scarsa influenza sugli studi italiani dedicati alla Shoah, se si eccettuano la traduzione dell'importante saggio *Immagini malgrado tutto* di Georges Didi-Huberman e un'eco, per quanto meno accesa, del dibattito francese sui limiti di rappresentazione dello

sterminio degli ebrei.

Analizzare le numerose fotografie descritte in questo libro ha richiesto una lunga ricerca di archivio, anche per tentare di definire una divisione tra le collezioni principali in base a coordinate spazio-temporali piú precise del periodo 1933-1945 (prima, durante o alla fine della guerra, in Germania, nel Grande Reich o nell'Europa occupata intera) e all'identità del fotografo, non solo anagraficamente, ma per il ruolo svolto sotto il Terzo Reich.

Nel primo caso, non vi è dubbio che il perimetro sia stato relativamente semplice da identificare, vuoi perché l'anno e il luogo sono citati nella didascalia originaria o in quella di archivio che è stata ricostruita, oppure perché il visivo (ciò che mostra lo scatto) raffigura momenti del processo di persecuzione e di distruzione dell'ebraismo che consentono di ripercorrere la traiettoria della violenza. Per molte fotografie, i tempi e i luoghi sono databili con una certa precisione, anche quando non sono annotati sul retro o su documenti di accompagnamento, generalmente perché si possono trovare altre immagini simili che si collegano alla scena, si identificano i soggetti ritratti, si confrontano con le testimonianze dei superstiti, dei persecutori o degli abitanti locali.

Molto piú difficile, invece, è risalire al nome dell'autore di una foto e attestare la categoria di appartenenza tra i soggetti della storia, vale a dire il suo coinvolgimento attivo o passivo nei fatti illustrati. Anche quando il fotografo è anonimo o si conosce solo un elemento del suo nome – come per il reporter tedesco Zermin, identificato solo col cognome, membro di una unità di propaganda (la Propagandakompanie, o PK, 689), che fotografò con altri colleghi il ghetto di Varsavia e di Łódź – non sempre basta conoscere la sua affiliazione, attestare in quale veste, pubblica o privata, ufficiale o clandestina, ha operato per desumere le sue motivazioni e le sue reazioni rispetto a quanto ha visto e ripreso.

Come facciamo a sapere, ad esempio, perché i soldati tedeschi in licenza o non facenti parte dei gruppi addetti alle uccisioni fotografarono gli ebrei abusati e uccisi, consapevoli che le vittime non potevano rifiutarsi di essere riprese nel momento della loro massima umiliazione e sofferenza? Che cosa li spinse non solo a conservarle tra i propri ricordi di guerra, ma a condividere quelle immagini agghiaccianti, non esplicitamente autorizzate dai propri superiori, con i loro compagni e con le loro famiglie? Che effetto produssero su di loro quelle scene fotografate, sulla loro sfera emotiva, ma anche politica? Provarono disagio e vergogna, o unicamente eccitazione per l'orgia di violenza che la guerra consentiva e che offriva loro straordinarie possibilità di carriera? Ci fu un momento di rottura psichica che segnò per sempre un prima e un dopo, cioè quell'«epifania negativa» di cui ha parlato Susan Sontag[27] dopo aver visto, da adolescente, le fotografie delle atrocità commesse nei campi

nazisti?

Del resto, che cosa pensare della mentalità e dell'atteggiamento degli abitanti locali che assistettero all'umiliazione dei loro concittadini ebrei come spettatori di una esibizione pubblica, affacciati alle finestre o accalcati per le strade?

Tra i Paesi dell'Europa occidentale occupata dalla Germania di Hitler, sono i Paesi Bassi a conservare la maggiore documentazione fotografica, proveniente soprattutto da Amsterdam, dove alla vigilia della Seconda guerra mondiale vivevano 80 000 ebrei. Non si tratta però solamente di scatti ufficiali di propaganda o di servizi commissionati dalle autorità tedesche a scopo di archivio, poiché nel dopoguerra sono venute alla luce anche diverse centinaia di foto scattate da civili olandesi, fotografi amatoriali, spesso in possesso di un apparecchio di nuova generazione e che durante l'occupazione ripresero scene quotidiane sia della propria vita famigliare che degli eventi pubblici come le deportazioni degli ebrei. Sebbene fino al 20 novembre 1944 non ci fosse un divieto ufficiale di riprendere le azioni della polizia e delle SS, fotografare gli arresti e le razzie era molto pericoloso; per questo gli scatti furono per la grande maggioranza realizzati furtivamente, al riparo della finestra o del balcone di casa, spesso con insufficiente abilità tecnica, tanto da risultare sfocati e imperfetti, eppure di immenso valore storico come prova della violenza antisemita.

Basta guardare il male altrui senza opporsi per essere uguali ai perpetratori?

La storia è fatta di un mosaico complesso di vicende umane, ognuna diversa, seppur simile ad altre e forse non è sufficiente la ripartizione delle tre categorie storiografiche della Shoah coniate nel 1992 da Raul Hilberg – carnefici, vittime e spettatori [28] – a fornirci le risposte giuste.

La Shoah non è un evento che possiamo ricostruire come un quadro illuminato dal centro, ma nemmeno è una pagina buia segnata dall'irrappresentabilità. Dobbiamo pensarlo come un processo segnato da varie forme di prevaricazione e violenza che può essere raccontato con l'aiuto di tanti tasselli luminosi, le fotografie che si sono conservate, che squarciano l'oscurità e fanno intravedere alcuni frammenti, lasciando alla nostra immaginazione quello che i documenti di archivio non mostrano.

Credo che la sfida piú importante sia quella di affinare la capacità di osservare e di metterne continuamente alla prova i limiti, alla ricerca di un equilibrio, o forse di un compromesso, tra due tendenze opposte che sembrano prevalere nel nostro modo di rapportarci alle fotografie storiche: l'ipertrofia del *déjà-vu*, generata da una saturazione di immagini che ne altera la percezione e ne cannibalizza il consumo, e la miopia o cecità del modo di guardare, che porta a ignorare o sottovalutare gli elementi visivi di sfondo, quelli informativi a corredo della foto e il suo sottotesto.

Capitolo primo

Il nazismo e la fotografia: una rappresentazione della realtà?

Il Novecento, soprattutto nel periodo tra le due guerre mondiali, ha coinciso con il boom dell'industria fotografica e con l'affermazione della fotografia a livello internazionale nella stampa illustrata, sia nell'arte popolare che nell'arte di avanguardia. Se fino alla fine del XIX secolo la macchina fotografica era uno strumento riservato ai professionisti, costoso, ingombrante e il cui uso richiedeva una buona capacità tecnica e artistica, dagli anni Venti e Trenta scattare fotografie divenne gradualmente un processo semplice e quasi alla portata di tutti. In Europa, la Germania rappresentava il Paese piú avanzato nel campo.

La prima macchina compatta fu lanciata sul mercato tedesco nel 1925 dalla Leica, azienda leader del settore a livello internazionale, seguita a ruota dalla fabbricazione di apparecchi simili, molto piú piccoli, duttili e maneggevoli, prodotti dalle aziende concorrenti, a partire dalla statunitense Kodak. L'invenzione di macchine portatili e leggere che per la prima volta consentivano la fotografia a mano libera, senza l'ausilio di accessori pesanti da trasportare e installare, riducendo i tempi di stampa dei negativi e perfezionando la qualità delle immagini, rivoluzionò la pratica della fotografia, dando impulso, ad esempio, al fotogiornalismo. La trasformazione non produsse risvolti solamente nell'ambito della fotografia professionale, ma anche di quella amatoriale, conquistando milioni di persone nell'Europa occidentale e negli Stati Uniti, grazie alla semplificazione tecnologica degli apparecchi e a un prezzo di vendita molto piú abbordabile. A lasciarsi rapidamente conquistare da questo boom fu soprattutto la borghesia, letteralmente sedotta dalla possibilità di mettersi in posa e di autorappresentarsi nella luce positiva e celebrativa del proprio successo personale e professionale, seguendo l'esempio dell'aristocrazia che per secoli si era fatta ritrarre dai pittori. Per farsi un ritratto o per immortalare la propria famiglia nelle occasioni importanti da ricordare, non era piú necessario recarsi in uno studio fotografico e affidarsi a uno specialista, perché realizzare le immagini divenne gradualmente alla portata, se non di tutti, almeno di molti. Le foto diventarono collezionabili, uscirono dalla cornice per abitare lo spazio domestico dei salotti di casa e riempirono gli album, un'abitudine che si diffuse soprattutto in Germania, Francia e negli Stati Uniti.

Nell'Europa totalitaria di Mussolini, Stalin e Hitler, le arti visive furono oggetto di un'attenta manipolazione e la fotografia, come del resto il cinema, rappresentò lo

strumento privilegiato della comunicazione di massa e della costruzione del consenso. I leader dei governi dittatoriali seppero comprendere e sfruttare l'immenso potenziale delle immagini per diffondere l'ideologia di regime, rendendola una narrazione seduttiva e convincente, grazie all'impiego d'ingenti risorse, di mezzi sofisticati e di artisti esperti in tecniche avanzate di cinema, design e fotomontaggio, allo scopo di modellare l'opinione pubblica e creare consenso. Anche i governi democratici come quello degli Stati Uniti investirono nello sviluppo della fotografia, ma perseguendo un obiettivo diverso: farne uno strumento di indagine, documentazione e denuncia dei cambiamenti sociali per raccontare le tante facce della nuova America [1].

L'ascesa del nazionalsocialismo in Germania coincise con lo sviluppo delle arti visive come pratica culturale e sociale di massa. Tra gli obiettivi centrali del programma politico di Hitler, la trasformazione della percezione con cui i tedeschi vedevano se stessi e il mondo (*Weltanschauung*) fu considerata prioritaria, da realizzarsi mediante un processo che si avvalse tanto delle suggestioni della lingua scritta e parlata, debitamente manipolata dalla propaganda di Stato, quanto della forza delle immagini trasmesse attraverso la fotografia e il cinema. Non a caso, già nel marzo 1933, appena poche settimane dalla nomina a cancelliere, Hitler creò il Ministero della Propaganda, affidandone la direzione a uno dei suoi uomini piú fedeli, Joseph Goebbels, che dal 1929 dirigeva il settore propaganda del partito.

Tra il 1933 e il 1945, la dittatura hitleriana riuscí a costruire un'iconografia capace di consolidare il mito del Führer e del «popolo ariano», a sostegno della visione dell'umanità in chiave razziale, ma incoraggiò anche milioni di tedeschi a diventare fotografi della propria vita e a diventare consumatori di immagini attraverso l'acquisto dei settimanali illustrati e la visione dei film nei cinema.

A differenza dell'Italia fascista o dell'Unione Sovietica di Stalin, dove la fotografia agí piú dall'alto verso il basso, cioè come politica statale, nel Reich la pratica fotografica pervase tutta la società tedesca e raggiunse livelli di popolarità incredibilmente alti, tanto che alla vigilia della Seconda guerra mondiale la Germania era il Paese che vantava il maggior numero di giornali e riviste illustrate e possedeva, alla pari degli Stati Uniti, l'industria piú all'avanguardia nel settore della progettazione tecnologica e dei processi di stampa delle immagini.

Nello stesso periodo in cui brevettava la prima fotocamera portatile compatta, la Leica introdusse sul mercato una pellicola da 35 mm, precedentemente usata nel cinema, che aprí alle fotografie infinite possibilità espressive, migliorando la velocità di scatto, la qualità della riproduzione, la messa a fuoco e l'ingrandimento, con la comodità di sostituire il rullino in autonomia, senza doversi recare in un laboratorio fotografico [2]. L'Agfa, un'altra azienda tedesca, concorrente della Leica, non fu da meno. Assorbita nel 1925 dal colosso chimico IG Farben – che avrebbe svolto un ruolo criminale nella Shoah per lo sfruttamento dei prigionieri del campo di

concentramento di Auschwitz – l'Agfa lanciò sul mercato a metà degli anni Trenta la prima pellicola a colori al mondo, la Agfacolor Neu, quasi contemporaneamente all'uscita sul mercato della Kodachrome [3].

Fino alla fine della Seconda guerra mondiale, però, i rullini a colori rimasero di uso limitato, in quanto materiale costoso e riservato alle fotografie di propaganda militare, o ad alcuni reportage finalizzati a diffondere il mito del Führer, tenendo conto che la maggioranza delle immagini fu realizzata comunque in bianco e nero [4]. Questo rende ancora piú eccezionale, e per certi versi perfino insolita, la produzione a colori di Hugo Jäger e di Walter Genewein, tra i pochi a disporre di grandi quantitativi della nuova pellicola.

Jäger era il fotografo personale di Hitler, accanto al collega ben piú famoso e influente Heinrich Hoffmann [5], e tra il 1936 e il 1945 realizzò circa duemila ritratti del Führer, mentre a Walter Genewein, che dal 1940 al 1944 svolse il ruolo di responsabile della contabilità del ghetto di Litzmannstadt (Łódź), nella Polonia annessa al Reich, sono attribuite piú di cinquecento foto degli ebrei rinchiusi, soprattutto dediti ad attività lavorative e immersi nelle loro faccende quotidiane.

Le due collezioni fotografiche sono molto diverse tra loro per il contesto di produzione, l'incarico ricevuto e le abilità tecniche – Jäger era un fotografo professionista, Genewein un dilettante – ma entrambe rivestono grande importanza come fonti documentarie naziste. L'elemento che le accomuna è la capacità di raffigurare alcuni tratti della storia criminale del Terzo Reich in una luce differente, restituendoci un impatto forse ancora piú drammatico delle immagini in bianco e nero. Non vi è dubbio che le tonalità dei colori creino scene che sembrano attuali, ottenendo quasi la nostra empatia per i soggetti fotografati, i cui volti appaiono meno astratti e piú veri, ma anche meno minacciosi. La scelta della prospettiva del fotografo tuttavia ha comportato un'attenta messinscena, come un ritratto in studio in cui nulla è lasciato al caso, perché è l'effetto generale che conta, il quadro d'insieme. Ne consegue che né le svariate pose di Hitler, né i gruppi di ebrei nel ghetto rechino traccia del male, imposto o subito.

Delle immagini realizzate da Walter Genewein con cura maniacale per cogliere il dettaglio e la luce migliore, diremo piú approfonditamente. Basti qui anticipare che la sua visione molto parziale del ghetto di Łódź aveva l'intento di far emergere soprattutto la laboriosità degli ebrei rinchiusi e le loro faccende quotidiane, a discapito del contesto di totale coercizione e violenza che risulta, pertanto, volutamente occultato [6].

Se Genewein appare distante dai soggetti che fotografa, del tutto disinteressato alla loro individualità, ma anche non in linea, potremmo dire, coi canoni di rappresentazione degli ebrei che la fotografia nazista promuoveva, Jäger invece realizza immagini che sono innanzitutto concepite per celebrare il potere nazista. I

suoi scatti raffigurano sotto il segno del trionfalismo piú esplicito Hitler e gli alti gerarchi nazisti (Goebbels, Himmler, Göring), ma anche le SS e le SA in divisa, ritraendoli alle adunate di massa del popolo tedesco, alle cerimonie e nei momenti solenni della vita pubblica del Reich. Anche in questo caso, la scelta dei dettagli e delle inquadrature non è mai casuale. Nelle scene pubbliche legate alla politica interna, l'obiettivo della fotocamera vuole mettere in risalto tutti i simboli che legano il Führer al suo popolo: l'aquila del nazismo e le divise scure, lo sventolare delle bandiere rosse con la svastica nera, le braccia alzate in un perfetto sincronismo per eseguire il saluto hitleriano (*Sieg Heil!*)[7], la disposizione coreografica delle masse, i volti entusiasti della folla che assiste ai comizi del suo leader. Non c'è nessun segno di distanza critica del fotografo rispetto a quello che riprende; niente turba questi quadri perfetti che offrono la visione della propaganda di regime.

Hitler è ritratto in molteplici occasioni, sia mentre assiste a eventi mondani come un concerto, una cena di gala, oppure in situazioni private, ad esempio con Eva Braun o altre donne, mogli di dignitari nazisti, o in relax in località amene di montagna, attorniato dalla cerchia ristretta di commilitoni e subalterni.

Allo scoppio della guerra Jäger è uno dei fotoreporter piú affermati della Germania. Arruolato come riservista (era nato nel 1900) nelle unità di propaganda al seguito della Wehrmacht, è mobilitato in missione in Polonia. La sua notorietà è tale da garantirgli uno status speciale, con un'inedita libertà di movimento. Senza alcuna difficoltà, ottiene un lasciapassare per entrare nel ghetto di Varsavia e in quello di Kutno, dove fotografa gli ebrei con un apparecchio stereoscopico capace di realizzare immagini in 3D. Pur se protetto dallo statuto privilegiato di fotografo ammesso alla cerchia ristretta di Hitler, anche Jäger dovrebbe consegnare i rullini ai suoi superiori, affinché il Ministero della Propaganda possa valutarli e approvarne la diffusione. Invece, Hugo Jäger decide di nasconderli, riesce a uscire dai ghetti senza essere perquisito e conserverà per anni le foto.

Non conosciamo la ragione che spinse un fotografo dedito alla glorificazione di Adolf Hitler e dei successi del Terzo Reich a rappresentare gli ebrei sottomessi e rinchiusi a Varsavia e Kutno in un modo cosí poco caratteristico rispetto alla propaganda ufficiale e persino intimo. Mentre le fotografie realizzate nei ghetti dai reporter tedeschi delle PK, Propagandakompanien (unità di propaganda al seguito dell'esercito), aderiscono alla visione antisemita del regime, poiché accentuano la miseria e la degradazione degli ebrei e inquadrano volutamente coloro che erano nelle peggiori condizioni fisiche (cenciosi e sporchi, agonizzanti per le strade, lamentosi nel chiedere l'elemosina ecc.), gli scatti di Jäger trasmettono una certa empatia verso i soggetti fotografati: sembra esserci vicinanza, quasi confidenza, nel voler cogliere gli sguardi e gli atteggiamenti dei perseguitati preservandone la dignità. Non c'è il trionfalismo della razza padrona, nella relazione tra i soggetti fotografati e il fotografo

non si colgono segni di paura, né di ostilità o odio.

D’altro canto, però, a Jäger non importa ribaltare uno stereotipo; banalmente vuole scattare delle belle foto, è mosso da una chiara intenzione estetica, che lo porta a scegliere con attenzione il soggetto da fotografare, evitando di scattare casualmente e troppo spontaneamente.

Le donne ebree che ritrae sono spesso giovani e carine, sorridenti, molto curate nell’aspetto e nella foggia degli abiti. Le tre ragazze che sorridono in uno degli scatti piú belli (cfr. tav. 1 fuori testo), si tengono sotto braccio e sembrano serene. Quella a sinistra guarda dritto verso l’obiettivo, strizzando gli occhi per il riflesso del sole.

La loro eleganza risalta da diversi dettagli: il collo di pelliccia, il taglio del cappotto e degli abiti, gli accessori (i fermagli nei capelli, il fiocco alla camicetta, la borsetta rossa di pelle); la giovane a destra porta un anello al dito. Non sembrano né spaventate, né sofferenti, mostrano di voler collaborare col fotografo, collocandosi perfettamente al centro dell’inquadratura e assumendo la posa giusta per lo scatto, né troppo rigida e finta, né troppo disinvolta. Essendo giovani, non è escluso che si sentano compiaciute per aver attirato l’attenzione di un fotografo che indossa la divisa militare tedesca, forse con un briciolo di vanità a contrastare quel luogo misero in cui si trovano rinchiuse. Sullo sfondo si scorgono il muro del ghetto e un ragazzino e un uomo in piedi che osservano; dei panni sono stesi ad asciugare. Non ci sono alberi, né piante, né prato, tutto sembra piuttosto grigio e arido.

Anche i bambini del ghetto di Kutno fotografati da Jäger, sebbene vestiti con abiti miseri e spesso strappati, sono colti in un’atmosfera quasi di dolcezza e malinconia, con un sorriso stampato sul volto, talvolta aperto, talvolta appena accennato[8]. Se le persone fotografate non conoscevano l’identità del fotografo, erano però consapevoli che fosse entrato nel ghetto con un lasciapassare tedesco che lo collocava tra le autorità occupanti.

Dal punto di vista estetico, sono tutte immagini indubbiamente molto riuscite, soprattutto per l’abilità tecnica con cui sono calibrati luci, colore e inquadrature. Sono l’opera di un fotografo di talento che non era interessato a ritrarre nulla che trasmettesse l’idea di un governo che aveva fatto della violenza politica la sua chiave di azione.

Ma non tutte le immagini di questo reportage sono identiche, né Jäger ha fotografato esclusivamente persone di bell’aspetto. Le condizioni estremamente precarie in cui sono costrette a vivere ammassate le famiglie ebree sono evidenti in diversi scatti – gli alloggi improvvisati nelle tende, i bambini per le strade perché privati del diritto di istruzione, gli adulti senza lavoro e costretti ad arrangiarsi con pochi mezzi di fortuna –, cosí come davanti all’obiettivo appaiono volti preoccupati e sullo sfondo il filo spinato che delimita la prigione. Jäger non nasconde queste condizioni desolanti, ma cerca in qualche modo di renderle meno gravose attraverso

ritratti sorridenti che sembrano spontanei e non meccanici, come conseguenza dell'esecuzione di un ordine. Resta però il fatto che l'impressione generale che si ricava scorrendo questa serie di Kutno non è di violenza, terrore e morte, ma di uno stato di calma e rassegnazione, come quando nei momenti piú difficili della vita si aspetta che passi la tempesta e la tristezza è mista alla forza d'animo che spinge anche a sorridere. Si è colpiti dalla compostezza, tranquillità e apparente quieta accettazione che i volti degli ebrei trasmettono. Sono persone che in quel momento probabilmente ignorano il tragico destino che le attende, ma che provano a rimanere in vita con dignità e coraggio, non rinunciando ad abbottonarsi i vestiti e a pettinarsi i capelli.

Non vi è dubbio, però, che queste fotografie abbiano solo una parvenza d'innocenza; se non conoscessimo il ruolo svolto da Jäger – che, senza essere direttamente coinvolto in atti criminali, rimase per anni accanto all'uomo piú potente e sanguinario del Reich – e il contesto in cui furono scattate, potremmo essere tratti in inganno e ritenerle illustrazioni dell'umanità in tempo di guerra, quando le famiglie vengono sfollate e ci si ritrova a fare i conti con la miseria. Invece, in diversi scatti si vede la stella di David che identifica i soggetti fotografati come ebrei e il loro stato come una coercizione imposta con la piú spietata violenza, collegando il reportage alla storia della Shoah. Occorre anche sapere che il reportage fu realizzato nel primo anno di guerra, quando la situazione nei ghetti non era ancora terrificante come diventerà nel 1941 o 1942, e le deportazioni verso i centri di sterminio non erano ancora state organizzate. Per la quasi totalità dei 6700 ebrei di Kutno quelle saranno le ultime foto della loro vita: l'uscita dal ghetto, due anni dopo, significherà la deportazione verso il centro di sterminio di Chełmno (che i tedeschi chiamavano Kulmhof), dove all'arrivo verranno assassinati nei camion a gas.

Per timore di essere arrestato dagli Alleati e di dover consegnare del materiale compromettente, alla fine della guerra Hugo Jäger nasconde i suoi rullini in barattoli che seppellisce a Monaco di Baviera. Li dissotterra solo dieci anni dopo, nel 1955, e decide di custodirli in un posto sicuro, il caveau di una banca in Svizzera. Nel 1965 li vende alla rivista «Life», che pubblicherà le foto solo nel 1970, dopo la sua morte[9]. Da quel momento, le immagini vengono dimenticate e fino al 2009, quando torneranno ad essere presentate al pubblico, restano sostanzialmente sconosciute.

Guardare oggi le fotografie di Jäger, sia quelle della versione pubblica del nazismo che le immagini del ghetto, suscita un effetto disturbante, in un misto di fastidio e di forte disorientamento. Innanzitutto, è banale sottolinearlo, c'è il fatto che si tratta di foto a colori, che stridono con la narrazione della storia di quel periodo che è quasi esclusivamente in bianco e nero. È evidente che l'abitudine a pensare al passato secondo una monocromia che conosce solo il grigio, nelle sue infinite sfumature che collegano il bianco al nero, faccia apparire per contrasto i volti di queste persone molto piú simili a noi, normalizzandoli in un certo senso. Ma se questo effetto ha il

vantaggio di far risaltare l'umanità degli ebrei di Kutno, sottraendoli all'icona della vittima inerme, passiva e abbrutita dalla sofferenza, per le foto di Hitler e dei nazisti in uniforme, la reazione potrebbe andare in senso diametralmente opposto, vale a dire di allentare pericolosamente la distanza tra ieri e oggi, avvicinando i perpetratori agli uomini comuni che, sostanzialmente, non fanno paura.

In secondo luogo, l'effetto disturbante deriva dallo scarto che separa queste immagini dalla tradizionale iconografia nazista prodotta dai perpetratori – basti pensare alle immagini ben piú note del ghetto di Varsavia – [10], quasi Jäger abbia voluto smentire l'idea stessa di «razza maledetta», degradata e abituata «per natura» alla miseria, all'ozio e alla promiscuità, contrapponendo il ritratto di persone del tutto normali. L'errore sarebbe quello di ricavarne una sensazione di autoconsolazione, cullandosi nell'illusione che, almeno per alcuni, l'internamento nel ghetto sia stata un'esperienza tutto sommato sopportabile, mentre la conoscenza della storia ci insegna che fu solo l'anticamera della morte.

Infine, a disorientarci è anche il contesto di non diffusione del reportage fino alla scomparsa dell'autore. Hugo Jäger, per quanto ne sappiamo, non mostrò a nessuno quelle fotografie di Kutno, decidendosi a venderle solo vent'anni dopo la fine della guerra. Non è certo l'unico caso di un tedesco che durante la guerra sul fronte orientale scattò fotografie agli ebrei, vivi o morti, e poi le nascose per decenni; anzi, come vedremo, si tratta di un comportamento molto piú diffuso di quanto si potrebbe pensare.

Nemmeno trascorsi parecchi anni da quella missione in Polonia, Jäger rinnegò il nazismo e la politica antiebraica della Germania; non ci sono molti elementi per comprendere che cosa abbia provato a riprendere gli ebrei in quelle tremende condizioni di sopraffazione. È ragionevole credere che, come molti ex nazisti, abbia sentito imbarazzo per quegli scatti e abbia temuto di essere incriminato per il suo passato, giudicando prudente attendere il momento giusto per riportare alla luce i suoi reportage. D'altro canto, le immagini da sole non ci dicono nulla di un eventuale dissenso maturato dopo aver assistito a quelle scene di oppressione, o di un dilemma morale per aver vissuto dalla parte sbagliata. Servono le parole per svelare quello che una fotografia non può dire e il mutismo di Jäger al riguardo è alquanto significativo.

Resta il fatto che le fotografie degli ebrei che ha scattato nel ghetto di Kutno pongono una sfida interpretativa rispetto alle intenzioni del fotografo, il quale conosceva bene il pensiero radicalmente antisemita del Führer e la politica di Stato contro gli ebrei, sia nel Reich che fuori confine.

Per quale ragione Jäger volle andare intenzionalmente a visitare un ghetto e a scattare delle foto alla popolazione che vi era confinata? Dobbiamo leggervi un'adesione alla prassi consolidata tra il 1939 e il 1940 di un turismo tedesco nei ghetti e sui luoghi di esecuzione, per la quale numerosi spettatori ricevevano

l’autorizzazione per andare a vedere gli ebrei dell’Est? Sono documentate in particolare centinaia di visite di soldati e militari tedeschi, ma anche di civili e giornalisti di alcune altre nazionalità nei ghetti della Polonia occupata, come avvenne per lo scrittore Curzio Malaparte (nome d’arte di Kurt Erich Suckert), che entrò nel ghetto di Varsavia il 25 gennaio 1942 accompagnato dal giornalista Alceo Valcini [11], tra i piú prestigiosi collaboratori del «Corriere della Sera». Oppure Jäger fu mosso da un suo desiderio personale che univa la curiosità folcloristica di osservare da vicino gli ebrei rinchiusi all’ambizione di poter scattare un reportage unico nel suo genere, cioè diverso da quelli dei comizi e delle parate naziste che ormai da anni riprendeva come unico soggetto? Anche ammettendo che prima di varcare il cancello del ghetto Hugo Jäger ignorasse le condizioni di grande sofferenza imposte agli ebrei per decisione del suo governo e della sua nazione, dal momento in cui mise piede a Varsavia o a Kutno fu costretto a rendersene conto in tutta la loro crudezza e inumanità. A prevalere su ogni reticenza morale fu la sua anima di fotografo professionista e la possibilità di avere a disposizione un campionario umano eccezionale da riprendere.

Resta da comprendere quale fosse il suo reale obiettivo. Verrebbe da dire la cosa piú ovvia per un fotografo del suo livello: pubblicarle. Ma dove, se tutta l’informazione in Germania era sottoposta a censura preventiva? Doveva certo sapere quanto fosse pericoloso cederle alla stampa estera come atto di accusa del governo tedesco. Non è escluso che le foto dovessero servire a comporre uno dei tanti album ufficiali del regime sulla guerra in Polonia, progetto che non si realizzò per la sconfitta militare della Germania [12].

Come dobbiamo considerare Hugo Jäger rispetto alle tre categorie dei protagonisti della Shoah? [13]. Se non vi è alcun dubbio che non fu una vittima, la sua figura oscilla tra la definizione di perpetratore e quella di spettatore. L’iscrizione al partito nazista e il ruolo che ha svolto lo rende un perpetratore senza armi, sostanzialmente innocuo, forse, ma che non si dissociò mai da un partito che promuoveva idee razziste e antisemite e che varcò l’ingresso del ghetto indossando la divisa militare dell’occupante. Ma non aver commesso crimini violenti e aver imbracciato al posto del fucile una macchina fotografica, puntandola sulle vittime impossibilitate a rifiutare di essere riprese, è sufficiente ad assolverlo dall’aver fatto parte della categoria piú malvagia e a farlo slittare verso quella piú sfumata (e ambigua) dei *bystanders*, gli spettatori che osservarono il male altrui senza opporsi, tra complicità, opportunismo e timore di esporsi?

Si tratta di una domanda che interroga il confine tra la fotografia come libera espressione, di riprendere e di farsi riprendere, e come necessità di documentare la guerra, e la violenza implicita o esplicita veicolata dall’atto di obbligare una persona in stato di forte difficoltà, sofferenza e umiliazione a offrirsi all’obiettivo, senza

conoscere il contesto di diffusione della sua immagine. Trattandosi di una questione cruciale, torneremo ad affrontarla con altri esempi e prospettive nel corso del libro.

Un esercito di fotografi amatoriali al servizio del Reich.

Sotto la Repubblica di Weimar, e in misura ben piú grande negli anni del regime nazista, la fotografia fu oggetto di un'intensa politica statale finalizzata a incoraggiare i cittadini a ritrarre la propria vita domestica, contribuendo a scrivere la storia della nazione in chiave celebrativa. L'Ottocento aveva mostrato che la produzione di immagini aveva lo straordinario potere di catturare la natura sociale e culturale degli individui, rappresentandoli cioè in maniera autentica e intimamente vera, in un'associazione tra fisiognomica, psicologia e analisi clinica. In altre parole, ogni persona era ciò che appariva esternamente attraverso i suoi tratti somatici, a riflesso delle proprie origini etniche, culturali e sociali che lo catalogavano in un determinato gruppo umano. Questo spiega, da un lato, la tendenza in campo scientifico e letterario a moltiplicare i reportage con ritratti di soggetti considerati tipici, quasi sempre in chiave negativa (i criminali, gli «zingari», gli ebrei); dall'altro, lo sviluppo di una nuova sensibilità nelle arti e nella fotografia, chiamata *Neue Sachlichkeit* («Nuova oggettività»)[14], che promuoveva un realismo duro e freddo, ma anche lucido, nell'osservare le trasformazioni della società moderna.

In Germania, l'esponente di spicco di questa tendenza fotografica fu indubbiamente August Sander. Tra i piú importanti ritrattisti del Novecento e considerato il padre della fotografia tedesca moderna, Sander cercò negli anni Venti di realizzare un progetto monumentale, una sorta di enciclopedia visiva dell'uomo del XX secolo. Per costruire questo catalogo della società tedesca, il fotografo produsse numerosi ritratti di uomini e di donne, in base a rappresentazioni archetipe dell'individuo (il contadino, l'operaio, la donna, il soldato, il povero, il rivoluzionario, lo studente, l'ebreo, lo zingaro…), in modo tale che ognuno rappresentasse come prototipo la sua classe sociale.

Il progetto venne osteggiato dal regime nazista e considerato «degenerato», probabilmente perché nella sua opera mancava quella distinzione visiva netta tra la superiorità della proclamata «razza ariana» e l'inferiorità biologica dei suoi nemici[15]. Tutti i soggetti fotografati erano, infatti, presentati con grande dignità, al di là delle loro differenze economiche e professionali, ripresi frontalmente al centro dell'inquadratura, senza uso di effetti teatrali della messinscena che caratterizzava la fotografia ritratto dell'Ottocento. Pur ispirata a un'intenzione classificatoria che già di per sé ha i suoi limiti, la ricerca di Sander ebbe il merito di spostare l'attenzione della fotografia dall'estetica alla funzione sociale.

Il nazionalsocialismo si adoperò con ogni mezzo e strategia per incoraggiare il popolo tedesco (inteso come *Volk*, solo gli elementi degni biologicamente e razzialmente di farne parte) a raccontare visivamente la propria storia, contribuendo a scrivere quella collettiva della nuova Germania. Inoltre, cercò di reinventare completamente la realtà attraverso una lettura mitologica, avvalendosi della capacità persuasiva delle immagini e ricorrendo a tutti i linguaggi espressivi: fotografia, cinema, arti grafiche, pubblicità, illustrazioni pedagogiche ecc.

Per stimolare i tedeschi a diventare fotografi della propria vita, celebrandola secondo i canoni dell'ideologia nazista, il regime promosse corsi di formazione e lanciò svariati concorsi per premiare la migliore fotografia. Si stamparono una profusione di manuali con istruzioni meticolose per imparare a mettersi in posa davanti all'obiettivo mostrando naturalezza e spontaneità, a scegliere la luce piú adatta, ad accompagnare le immagini con didascalie evocative e scritte in bella calligrafia [16]. Realizzare dei ritratti famigliari perfetti e comporre album ricordo in cui mostrare orgogliosamente l'appartenenza alla «razza eletta» divenne cosí, e non solamente in Germania, una pratica piuttosto diffusa che coinvolse le persone comuni, ma anche gli ufficiali di polizia e i funzionari del governo, desiderosi di documentare la propria carriera e d'ingraziarsi i propri superiori. Che a catturare istantanee della loro vita fossero cittadini qualsiasi intenti a ritrarsi sul fronte domestico, oppure soldati sul campo di battaglia, la fotografia amatoriale fu un'attività largamente praticata per dimostrare fedeltà a Hitler e alla visione del mondo che il suo governo promuoveva [17]. Peraltro non si contano, nel dopoguerra, gli album rinvenuti, spesso dedicati ad Adolf Hitler o a Hermann Göring, il ministro plenipotenziario che fino al 1939 fu l'uomo piú potente del Reich dopo il Führer.

I tedeschi del Reich non si cimentarono con entusiasmo solo a produrre delle foto ricordo e dei ritratti della propria vita, ma molti si improvvisarono anche reporter per documentare i cambiamenti della società in cui vivevano, riprendendo le numerose forme di antisemitismo che lo Stato hitleriano sollecitava e radicalizzava, ad esempio i manifesti e gli striscioni affissi nelle città e nei luoghi pubblici che avvertivano gli ebrei di non essere presenza gradita («Hier sind die Juden nicht erwünscht»). Mettersi in posa accanto a uno di questi cartelli divenne per tanti cittadini forse un divertimento come un altro, come dimostrerebbe il sorriso di una giovane donna che tiene in braccio il suo cane (fig. 2).

La donna sembra appena scesa dall'auto per farsi immortalare vicino alla segnalazione che l'amministrazione comunale di Lubecca aveva esposto all'ingresso della città per manifestare la volontà di non accogliere gli ebrei. Si ha la netta impressione che la passante non fosse originaria di Lubecca, ma in viaggio per altra destinazione e che, insieme alla persona che l'accompagnava e che deve aver evidentemente scattato la foto, si sia fermata giusto il tempo per una foto ricordo. Chi

l’ha inquadrata ha dovuto abbassarsi, forse accovacciandosi o inginocchiandosi, in modo da puntare l’obiettivo dal basso verso l’alto e riprendere tutto il cartello che si staglia ben visibile nella natura.

2. Werner «Fritz» Fürstenberg riprende la sua fidanzata Käthe Smoszewski e il cane accanto al cartello che all’ingresso della città di Lubecca indica: «Gli ebrei qui non sono i benvenuti». Fotografia realizzata durante l’estate 1935.

Da notare che la scritta ha la forma passiva, che suona come una fredda disposizione burocratica in cui è l’oggetto della norma a essere posto in evidenza e non l’identità di chi la statuisce (letteralmente: «Qui gli ebrei non sono voluti»): non serve solo ad avvertire gli ebrei di girare al largo dalla città, ma è un chiaro segnale di

come l’amministrazione comunale di Lubecca recepisca e aderisca ai dettami della politica interna di Stato. In altre parole, il cartello è il segno di una nazificazione avvenuta con successo, cosí come lo è la fotografia che nella sua “normalità” di souvenir indica l’accettazione delle disposizioni antisemite da parte della società tedesca. Non c’è vergogna, né imbarazzo, né tantomeno disapprovazione manifesta nell’assistere all’esclusione di cittadini tedeschi che fino a poco tempo prima vivevano totalmente assimilati in Germania e ora sono considerati indesiderabili. L’immagine è banalmente, ma anche significativamente, il segno dei tempi.

Fin qui, la descrizione della fotografia è pertinente, nella misura in cui ciò che viene mostrato sollecita l’ipotesi che si tratti di un esempio emblematico di come nel 1935 in Germania il processo di inclusione (la nazificazione estensiva per allineare tutta la popolazione all’ideologia di regime) e quello di esclusione (l’applicazione di una serie di misure e di leggi antiebraiche) fossero radicati e recepiti anche dal basso della società, accettati dai tedeschi come una prassi normale che non suscitava pubblicamente nessun dissenso. Tutto vero, se non fosse per il credito dell’immagine e le informazioni fornite dal Museo ebraico (Jüdisches Museum) di Berlino, che ribaltano completamente l’interpretazione. A realizzare la foto fu infatti un commerciante ebreo originario di Berlino, Werner «Fritz» Fürstenberg [18], che all’epoca in cui la foto fu scattata, era già emigrato nei Paesi Bassi, dove aveva fondato una filiale della sua azienda di pellami. Fino al 1938 fece diversi viaggi tra Amsterdam e Berlino per visitare la sua famiglia e occuparsi di affari. In una delle sue trasferte, nell’estate 1935, portò con sé la sua giovane fidanzata Käthe Smoszewski e il loro cane. Nel percorrere le strade della Germania nord-orientale rimase sconvolto nello scoprire fino a che punto il suo Paese fosse diventato apertamente ostile e minaccioso nei confronti degli ebrei; molti cartelli e avvisi erano scritti dai singoli abitanti, anche in tedesco sgrammaticato, a dimostrazione di come l’antisemitismo avesse attecchito dall’inizio del governo di Hitler e non funzionasse solo come azione politica dall’alto verso il basso. Fürstenberg decise di scattare alcune fotografie, a Lubecca e in altre località, per documentare la discriminazione in corso, che avveniva sotto gli occhi di tutti, senza incontrare resistenza. La posa divertita che chiese di assumere alla fidanzata accanto al cartello doveva dunque essere un espediente per non attirare l’attenzione sospettosa dei passanti.

Ecco allora che se la fotografia in questione viene collocata nel suo pieno contesto, non solo raccogliendo informazioni sul luogo in cui fu scattata, ma anche rintracciando l’identità del fotografo e la finalità che lo spinse a riprendere, essa non è piú un’immagine souvenir di un momento spassoso, ma, al contrario, assume il significato di un gesto di dissenso e denuncia che potremmo definire anche di resistenza. A suffragare questa lettura è innanzitutto l’insieme delle foto che l’autore scattò in quella circostanza – sono 26 quelle esposte nella mostra permanente del

Museo ebraico di Berlino –, dalle quali emerge la sensazione di pericolo che dovette fronteggiare: molte riprese sono catturate dall'interno della sua auto, non inquadra quasi mai le persone (quella con la sua fidanzata sembra l'unica della serie) ma solo i cartelli antisemiti. Se la sua identità di ebreo fosse stata scoperta, farsi sorprendere dalla polizia a fotografare avrebbe significato il carcere. Inoltre, l'intenzione di denunciare la discriminazione risulta da ciò che accadde al suo rientro ad Amsterdam a settembre 1935. Dopo aver sviluppato i rullini e conservato per sé gli originali, Fürstenberg ne diede una copia al Jewish Central Information Office (Jcio, Ufficio centrale di informazione ebraica), fondato da Alfred Wiener nel momento della sua emigrazione dalla Germania, per raccogliere e diffondere informazioni sulla situazione degli ebrei tedeschi [19].

Consapevole del pericolo che Werner Fürstenberg e la sua fidanzata avrebbero corso se la loro identità fosse stata rivelata, il Jewish Office ritoccò le immagini per rimuovere la loro presenza, dipingendo il volto di Käthe Smoszewski per renderlo irriconoscibile e portando in primo piano solo i cartelli; quindi creò un album che tra il 1935 e il 1936 circolò in diverse versioni, col titolo «Album di un motociclista» [20]. Gli storici che si sono occupati di studiare queste fotografie ritengono che sia stato per proteggere l'identità del fotografo e della donna che in occasione della diffusione dell'album venne creata la storia di copertura secondo la quale le fotografie erano state scattate da un motociclista olandese in viaggio da Amsterdam a Berlino nell'autunno del 1935. Nel novembre dello stesso anno, il Jcio inserí sette fotografie di Fürstenberg in una presentazione sulla «situazione degli ebrei tedeschi», insieme ad altra documentazione. Le fotografie furono erroneamente identificate – probabilmente con intenzionalità – come scattate lungo l'autostrada Düsseldorf-Berlino [21].

Un altro esempio di come la fotografia amatoriale contribuí a modellare la nuova identità della nazione tedesca è quello delle feste di carnevale, ricorrenze molto popolari e frequentate in tante città come Colonia o nella Baviera. Il nazismo seppe abilmente orchestrare la sua campagna contro gli ebrei, divulgando con un'intensità martellante le peggiori caricature e rappresentazioni denigratorie, al punto che presto molti carri, costumi e pupazzi in cartapesta assunsero elementi tipici della propaganda antisemita. In questo modo, il popolo si divertiva alle spese degli ebrei, accreditando l'ideologia di Stato. E come a tutte le feste attese e frequentate dalla folla, il carnevale veniva messo in scena attingendo alla peggiore iconografia antisemita e contemporaneamente veniva fotografato da migliaia di cittadini per i propri album ricordo [22].

D'altro canto, il confine tra la fotografia amatoriale, che appartiene alla dimensione privata delle persone, e quella di propaganda, che era affidata a reporter professionisti e perseguiva scopi ufficiali, non è sempre facile da tracciare. La storica

Frances Guerin, in un brillante studio su questo argomento, ha evidenziato l'abilità e la prontezza da parte della comunicazione del regime nell'appropriarsi delle immagini realizzate da tedeschi comuni che corrispondevano alla narrazione ufficiale. Oltre agli esempi appena citati, anche le fotografie di paesaggi bucolici che sottolineavano un auspicato ritorno alla natura delle origini, come, sul fronte opposto, gli scatti che raffiguravano lo sviluppo del progresso industriale o agricolo, vale a dire l'operosità e la dedizione del popolo tedesco, impegnato a costruire la prosperità della sua nazione, erano un buon soggetto per la narrazione ufficiale dello Stato tedesco [23].

Ma dove la confusione tra i due ambiti risulta amplificata è in tutte quelle fotografie – ne sono state ritrovate svariate migliaia dopo la guerra – che vennero scattate da militari tedeschi sul fronte orientale e che ripresero esecuzioni di civili o atti di umiliazione e di violenza contro gli ebrei, quasi sicuramente infrangendo divieti o agendo senza preventiva autorizzazione.

Come vedremo nel capitolo quarto, non si contano gli scatti realizzati dai soldati della Wehrmacht, durante il servizio o mentre erano di riposo, che hanno per oggetto scene di atrocità e di abusi che il regime non voleva diffondere, pur non riuscendo di fatto mai a vietarle del tutto con misure efficaci. La ragione di vietare la produzione e la diffusione di questo tipo di immagini era legata principalmente a fattori di politica interna ed estera. Nel primo caso, si trattava di mantenere saldo il consenso nazionale, evitando di suscitare reazioni di sdegno e di disapprovazione nella popolazione tedesca che avrebbe potuto ricevere le fotografie con la corrispondenza di guerra spedita dai militari al fronte. Nel secondo caso, invece, il timore era che queste immagini cadessero in mano nemica e si trasformassero in prove incriminanti, vale a dire in contropropaganda.

Il numero considerevole di scatti che dalla Polonia, dall'Urss e dai Paesi Baltici vennero recapitati alle famiglie dei soldati in guerra la dice lunga sia sull'inefficienza del governo nel contrastare fino in fondo questa prassi e nel sanzionare le disobbedienze, sia sull'adesione massiccia e incondizionata alla figura del Führer che milioni di tedeschi mantennero anche a guerra inoltrata e malgrado venissero esplicitamente a conoscenza delle spaventose violenze di massa commesse sui civili in cui erano coinvolti anche i loro famigliari.

«Bilder sprechen!» («Le immagini parlano!»)
Inventare una coscienza razziale con la sua alterità.

La documentazione iconografica prodotta dal regime per veicolare la sua ideologia e rifondare l'identità della comunità nazionale (*Volksgemeinschaft*) nella piú stretta

accezione razziale e biologica era puntellata da due elementi costanti e indissolubilmente intrecciati, poiché rappresentavano due facce della stessa medaglia: la valorizzazione dell'ariano "perfetto" e la demonizzazione del suo nemico, l'ebreo.

Si trattava, quindi, di usare le fotografie (insieme all'altro materiale visivo) per suscitare, da un lato, orgoglio, emulazione, fierezza per l'immagine di sé che ogni tedesco si vedeva proporre come modello, e dall'altro, repulsione e paura verso coloro (*die Juden*, «gli ebrei») che erano accusati di tutti i mali della terra.

Nonostante la mole di studi pubblicati sul nazismo, resta ancora arduo comprendere come Hitler sia riuscito a rendere convincente una lettura della storia umana alquanto farneticante e razionalmente contestabile. Una *Weltanschauung* in chiave razziale, declinata in un'eterna lotta per la supremazia tra sangue "puro" di un popolo eletto (gli ariani) e sangue "marcio" di un popolo maledetto e pericoloso (gli ebrei), è qualcosa di non dimostrabile. Per comprendere l'ideologia nazista occorre tenere conto del peso dell'irrazionale, dell'appello all'emotività e dell'inconscio, della forza del risentimento e della paura, tutti elementi che Hitler orchestrò abilmente per rendere il suo messaggio politico l'unica narrazione possibile per la Germania. Ma soprattutto bisogna considerare l'arsenale completo dei mezzi a disposizione di una propaganda che seppe usare tutti i registri e i linguaggi, dalla raffinatezza dei film di Leni Riefenstahl alla volgarità delle vignette antisemite pubblicate su giornali come «Der Stürmer» (fondato nel 1923), dalle illustrazioni nei libri scolastici e nella letteratura per l'infanzia, alle affiche pubblicitarie e ai cinegiornali che il partito proiettava in tutti i cinema prima dei film, ma anche nei circoli della Gioventú hitleriana e nelle riunioni di partito.

Un esempio illustra fino a che punto sotto il Terzo Reich la comunicazione visiva agiva nella vita quotidiana. Il nazismo fece di tutto per tentare di mettere al bando il fumo, colpevole di minare la salute del buon ariano, ma seppe anche sfruttare a suo vantaggio la grande popolarità delle sigarette. Proseguendo una prassi pubblicitaria già iniziata negli anni Venti, il regime acconsentí a inserire nei pacchetti destinati alla vendita una figurina, mettendo in circolo un discreto numero di immagini. Cosí, il buon tedesco che sapeva che non avrebbe dovuto fumare per compiacere il suo Führer, veniva comunque in qualche modo riportato allo spirito della comunità nazionale di cui era parte, poiché acquistando la sua dose di nicotina, riceveva in regalo una figurina di Hitler, ritratto nella vita pubblica, oppure illustrazioni delle grandi adunate del partito. In questo modo, il Ministero della Propaganda incoraggiò i tedeschi a collezionare queste minicartoline fotografiche, dando vita a degli scambi tra collezionisti e alla composizione di appositi album celebrativi [24].

La produzione e la manipolazione delle immagini furono ritenute azioni fondamentali nel coltivare la *Rassenhygiene*, l'igiene della razza, e furono lo strumento privilegiato per un intenso indottrinamento ideologico volto a plasmare la

società tedesca, partendo dalla costruzione dell'orgoglio razziale. Fu la creazione di un repertorio iconografico abbondante nella sua diffusione interna, quanto ripetitivo per i temi proposti, a consentire alla popolazione tedesca d'interiorizzare la consapevolezza di «essere ariani» e di innamorarsi del Führer e delle sue idee. Del resto, fu proprio accentuando l'elemento di inclusione che il regime poté contare su un'adesione quasi incondizionata dei tedeschi anche nel momento in cui Hitler decise di scatenare la guerra contro la Polonia e, meno di due anni dopo, contro l'Unione Sovietica, trascinando la Germania in un baratro.

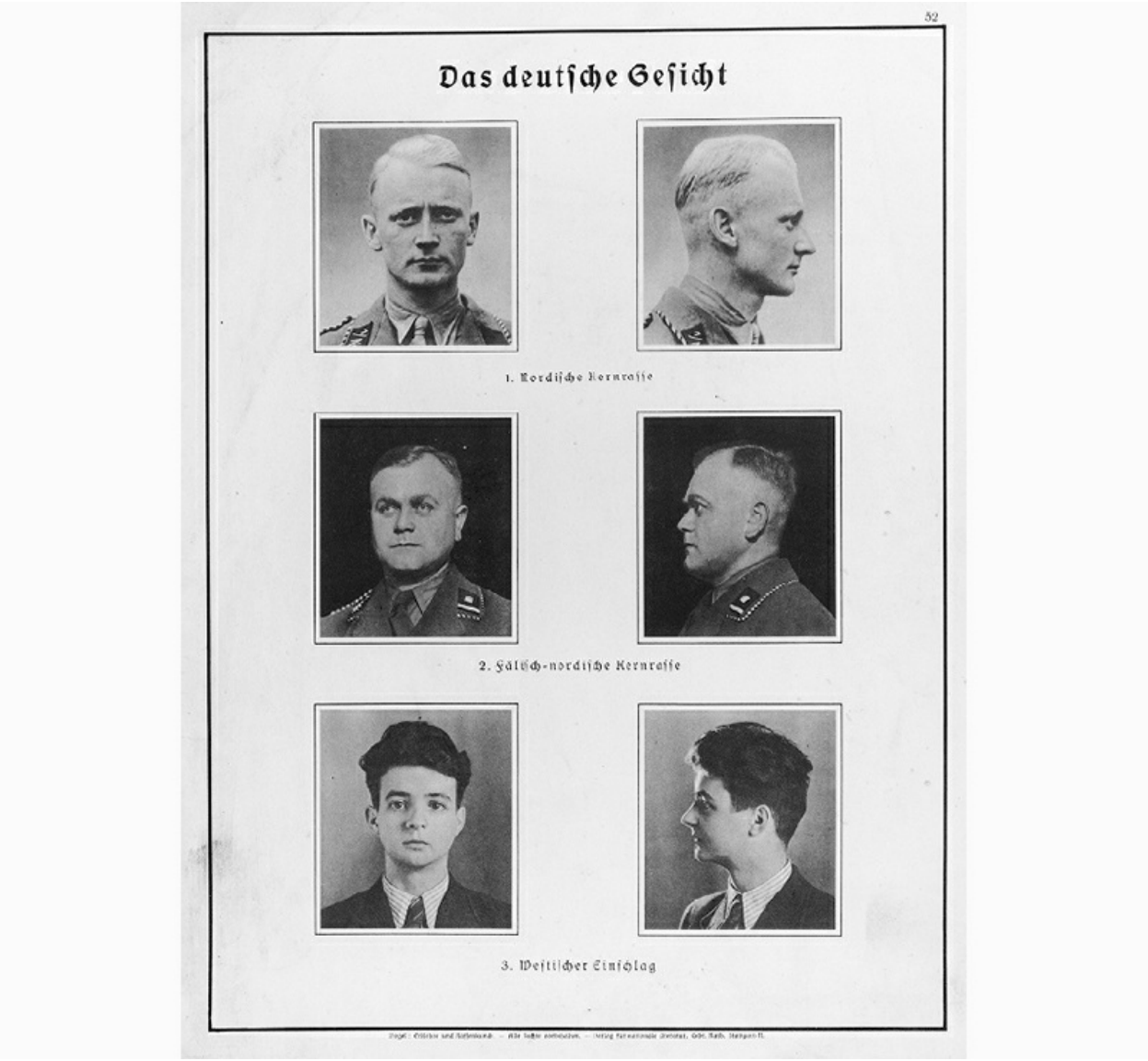
Durante il nazionalsocialismo, mostre, volantini, illustrazioni di giornali, riviste, manuali scolastici, film e documentari contribuirono, sotto il controllo del Ministero della Propaganda, a diffondere l'immagine del «buon tedesco», in versione sia maschile che femminile.

L'indottrinamento ideologico della coscienza della razza fu particolarmente intenso per determinate categorie e professioni, come ad esempio i poliziotti, gli alti funzionari dello Stato e i soldati dell'esercito, ma soprattutto per le SS, considerate l'élite degli ariani perfetti. Destinatari di ripetute circolari sul buon comportamento da tenere in pubblico e in privato, ma anche di pamphlet ideologici e di manuali con istruzioni, questi uomini (le donne ebbero ruoli minori in posizioni strategiche) furono fortemente influenzati dall'ideologia nazista. L'indottrinamento passava anche per tematiche personali come la salute e la sessualità, rispetto alle quali il partito esercitava un'azione politica continua, perché controllare il corpo significava dominare le menti.

Nel 1942, per fare solo un esempio, le SS ricevettero una delle tante pubblicazioni del partito, la brochure *SS-Mann und Blutfrage* («L'uomo SS e la questione del sangue»), contenente un inserto illustrato di 16 pagine dal titolo *Gutes Blut - ewiger Quelle* («Buon sangue, fonte eterna»). Le fotografie, organizzate secondo una sequenza precisa, avevano la pretesa di dimostrare come nella realtà esistesse una tipicità fisica non ariana ritenuta sinonimo di degenerazione e imbarbarimento della purezza del sangue ariano.

La forza persuasiva delle immagini a sostegno dell'ideologia andava oltre la razionalità e la fondatezza scientifica del messaggio, soprattutto se si pensa che al vertice di un regime che promuoveva ideali estetici precisi (capelli biondi, occhi azzurri, fisico alto, prestante e slanciato…), identificabili nella perfezione ariana, c'erano uomini come Hitler, Goebbels, Göring o Himmler il cui aspetto era molto lontano da quei canoni. Cosí, nel 1938, alla domanda posta in prima pagina sulla «NS-Propagandaschrift zur Rassenpolitik», una delle tante pubblicazioni del partito nazista, «Perché una politica razziale e della popolazione?» («Warum Rassen- und Bevölkerungspolitik?»), rispondeva il titolo *Bilder sprechen!* («Le immagini parlano!»), associato alla fotografia di un giovane tedesco dalle fattezze che

rimandavano al modello ariano della propaganda [25].



3. Il titolo di questo manifesto di propaganda è *Das deutsche Gesicht* («Il volto tedesco») e declina il tema in tre varianti associate ognuna a due fotografie: di ceppo nordico, nordico-salico e di influenza occidentale. In pratica le immagini servono a spiegare in maniera evidente come il fisico cambi con la contaminazione tra popoli e le fattezze nordiche pure diventino meno percepibili.

Parallelamente alla formazione della coscienza di razza, la *Weltanschauung* nazista fu ossessivamente abitata dalla necessità di allontanare per sempre gli ebrei [26], dimostrandone un'estraneità al genere umano che li rendeva nocivi, come un pericoloso virus da debellare. Ritenuti subumani (*Gegenrasse*, «all'opposto della razza umana»), gli ebrei non avevano il diritto di vivere accanto agli ariani, dal

momento che la loro stessa esistenza costituiva una minaccia per la purezza e la sopravvivenza del popolo germanico [27].

Per questa ragione, la fotografia nazista di propaganda servì anche a rafforzare l'immagine dell'ariano perfetto per sottrazione, cioè attraverso il contro-racconto del suo esatto opposto, *der Jude* (sempre definito come un individuo-massa, in un singolare di accezione universale), creatura malefica, capace di dissimulare la propria natura malvagia e corrotta dietro le sembianze e il comportamento degli altri cittadini. Intrecciando una visione fortemente razzista con il pensiero eugenetico sviluppatosi negli ultimi decenni dell'Ottocento, l'antisemitismo divenne un punto centrale del programma politico del nazionalsocialismo, postulando la concezione biologica della specie umana e l'immutabilità dei caratteri ereditari e «razziali».

La produzione di immagini, accanto alle parole di odio che plasmarono la lingua tedesca sotto il nazismo, fu ritenuta dal regime un'azione strategica fondamentale per rendere la giudeofobia popolare e convincente per la popolazione del Reich. Non bastava, infatti, richiamarsi a interpretazioni pseudoscientifiche o a letture distorte della storia che postulavano la necessità di allontanare gli ebrei, perché la maggioranza dei tedeschi non leggeva i testi sulla razza, né quelli del partito nazista o degli ideologi del regime. Occorreva rompere il legame di integrazione degli ebrei tedeschi, il cui aspetto fisico rendeva peraltro impossibile distinguerli dai non ebrei, e impedire al resto della popolazione di provare sdegno e ostilità per la politica persecutoria del governo hitleriano, consolidando il consenso interno, ma anche contrastare sentimenti di empatia e solidarietà per i perseguitati. Se provocare, di colpo, l'odio viscerale per il proprio vicino di casa ebreo (o per il collega d'ufficio, il compagno di scuola o l'amico di infanzia) non era facile per l'alto livello di integrazione dei tedeschi di origine ebraica, dovette sembrare piú semplice ed efficace al regime far credere che *da qualche parte* esistessero degli ebrei spaventosi e criminali come quelli raffigurati dalla letteratura autorizzata che pervadeva ogni settore della società, dalle scuole dell'infanzia ai manuali professionali, dalla stampa all'arte, dalla pubblicità alla vita lavorativa, politica e associativa.

Non furono gli ebrei come insieme di persone individuali a costituire il bersaglio dell'antisemitismo piú virulento e criminale – anche nell'impossibilità di distinguerli dai non ebrei nella società tedesca –; il nemico da colpire si incarnò piuttosto in una creatura immaginaria, nell'*idea* dell'ebreo e in tutto quello che riferendosi all'ebraismo veniva reso con il vocabolo *Judentum* [28].

Per comprenderlo, è utile soffermarsi brevemente sull'uso del cinema, altro strumento potente di costruzione e divulgazione delle immagini come la fotografia.

Quando il 28 novembre 1940 venne proiettato nei principali cinema della Germania il film *Der ewige Jude* (*L'ebreo errante*, o *L'ebreo eterno*), di Fritz Hippler, prodotto su impulso del Ministero della Propaganda [29], la popolazione

tedesca venne istruita sulla «vera identità ebraica» attraverso un'opera di divulgazione che ambiva a offrire una visione oggettivamente documentata. Non contava l'irrealtà, la totale infondatezza, la rozzezza e volgarità dell'immagine proposta – l'ebreo fisiognomicamente portato alla delinquenza, simile a un ratto che striscia nelle fogne, avido di potere e teso a complottare per sovvertire l'ordine mondiale –, perché a rendere potente quel film che fu visto da milioni di tedeschi fu la pretesa di autorevolezza e di legittimità, dal momento che lo Stato nazista lo presentò ai suoi cittadini come documentario scientifico, introducendolo con un pamphlet del ministro Goebbels, la voce ufficiale del regime.

Il richiamo al film è particolarmente pertinente per comprendere il diffuso clima di odio per gli ebrei che Hitler riuscí a creare in Germania, costruendo un corpus di idee e leggende convincenti che per quasi dieci anni mantennero coesa la popolazione tedesca, a larga maggioranza vicina al nazismo, convogliando le energie, la rabbia e le frustrazioni verso un movente comune: eliminare gli ebrei per assicurare prosperità e lunga vita alla popolazione ariana.

Questo non significa che tutti i tedeschi odiassero gli ebrei, ma che molti si abituarono a sentirne parlare come un problema e progressivamente non ci fecero quasi piú caso. L'assenza di aperta solidarietà ai concittadini ebrei non può, del resto, essere letta solamente come manifestazione di paura.

Der ewige Jude conteneva scene girate nei ghetti della Polonia occupata che rappresentavano gli ebrei in maniera fortemente stereotipata, immersi nella sporcizia, scansafatiche o dediti a loschi commerci. L'obiettivo del lungometraggio era quello di sostenere la tesi dell'immutabilità della «razza ebraica», smascherandola dietro l'apparenza di individui comuni, capaci di dissimulare la loro vera natura malvagia, quindi argomentando come gli ebrei, a prescindere dalla loro apparenza fisica e dal loro modo di vivere, si insinuassero dappertutto, rappresentando un pericolo potenziale [30]. Nel presentarsi come la trascrizione politica delle leggi della natura, il nazismo concepiva il nemico ebreo in una dimensione biologica e patologica. Nel discorso politico di Hitler, di Goebbels o di Himmler, furono sempre presenti l'ossessione per la sporcizia, la malattia e la fobia del contagio, sinomini di una contaminazione della purezza della razza ariana che era continuamente minacciata dalla presenza stessa degli ebrei [31].

DER EWIGE JUDE
EIN DOKUMENTARFILM ÜBER DAS WELTJUDENTUM
Gestaltung: Fritz Hippler * Musik: Franz R. Friedl
Herstellung u. Vertrieb: Deutsche Filmherstellungs- u. Verwertungs - G.m.b.H.

4. Locandina del film *Der ewige Jude*, col sottotitolo «Un film documentario sull'ebraismo mondiale», 1940.

Le scene del film che raffigurano gli ebrei (uomini adulti) nei ghetti, pretendendo di rappresentarli nel loro stato naturale, originario e immutabile, contribuirono, da un lato, a cristallizzare l'immaginario antisemita, semplificando un'idea attraverso una caricatura (gli ebrei con le loro barbe lunghe e i vestiti neri, laceri, sudici, dallo sguardo losco e dal ghigno inquietante, servili, parassiti, codardi…), dall'altro, a presentare gli ebrei come una malattia contagiosa da debellare attraverso un'opera radicale di disinfestazione. A confermare l'importanza dell'*Ebreo errante* nella diffusione in Germania di una visione fortemente ostile agli ebrei, basti ricordare che

la visione del film (e di altre opere del cinema nazista) fu considerata obbligatoria per la formazione della Gioventú hitleriana e per l'addestramento delle SS e dei membri dei vari ordini di polizia.

L'incitazione a odiare gli ebrei e a ritenerli meritevoli di annientamento per la loro natura intrinsecamente malvagia costituí un elemento ossessivamente presente nei discorsi pubblici di Hitler, soprattutto alla vigilia dell'invasione della Polonia e durante la guerra, disegnando un paesaggio mentale che condizionò le generazioni tedesche nate tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo. A differenza dell'antigiudaismo tradizionale, che rappresentava un'avversione per la religione ebraica, l'antisemitismo esprimeva un rifiuto totale dell'ebraismo e la *Weltanschauung* nazista, basata su un mondo in eterna lotta per la supremazia tra le razze, si tradusse in un'opposizione senza via di uscita: la sopravvivenza degli ariani («noi») era possibile unicamente con la scomparsa degli ebrei («loro»).

Solo tenendo a mente l'influenza esercitata dall'antisemitismo nella formazione delle generazioni nate agli inizi del Novecento che col governo di Hitler assumeranno ruoli e funzioni importanti per mettere in atto politiche criminali è possibile comprendere la produzione gigantesca di immagini di ebrei umiliati e oggetto di violenza che vennero realizzate soprattutto durante la guerra, una pratica che, come oggi sappiamo, non rispondeva sempre a ordini superiori. Anche per questo le fotografie scattate dai persecutori tedeschi – soldati, poliziotti e SS – nella Polonia occupata raggiunsero una quantità impressionante, come prova-trofeo dell'esistenza dell'ebreo.

Se è innegabile che tutti i fotografi al servizio del Reich, professionisti o amatoriali, fossero profondamente influenzati dalla *Weltanschauung* nazista, contrassegnata da un antisemitismo radicale e ossessivo, il numero e la tipologia di immagini che si sono conservate rinviano a una definizione della mentalità dei perpetratori – intendendo questa categoria nel piú ampio senso possibile, cioè di chiunque facesse parte di un'organizzazione dello Stato nazista – maggiormente eterogenea e complessa. Come vedremo, non tutte le fotografie che i tedeschi scattarono agli ebrei perseguitati aderiscono perfettamente ai canoni della propaganda o, per lo meno, non sempre l'antisemitismo traspare in maniera diretta da come sono inquadrati i soggetti. D'altro canto, nessuna interpretazione della Shoah, un processo di distruzione che inizia prima delle uccisioni fisiche degli ebrei, può dirsi corretta senza porre al centro della violenza antisemita il peso dell'ideologia, con le sue componenti di risentimento, disprezzo e paura [32].

Se alla vigilia della guerra contro la Polonia, almeno il 10 per cento della popolazione tedesca possedeva una fotocamera e durante i primi anni del regime non si contavano gli scatti realizzati sia in ambito ufficiale che privato, a partire dallo scoppio del conflitto, in particolare con l'invasione dell'Urss nel 1941, l'uso popolare

e documentario della fotografia iniziò a farsi piú circoscritto e prudente. A spiegarlo sono almeno due fattori: sul fronte interno, la guerra all'Est richiese alla popolazione tedesca sacrifici notevoli, distogliendola dallo svago della fotografia, anche perché la chiamata alle armi di milioni di uomini pose le famiglie davanti a priorità impellenti legate al sostentamento quotidiano; sul fronte esterno, ma con conseguenze anche sui civili, il rafforzamento della censura si fece piú pressante, vietando espressamente di riprendere le azioni violente del governo. Un insieme di divieti e ordinanze impose a soldati e poliziotti di non fotografare nei ghetti, nei campi di concentramento e in prossimità dei luoghi di esecuzione all'aperto [33].

In sostanza, Hitler e i vertici del regime erano ben consapevoli del rischio che le immagini che incoraggiavano i cittadini a scattare – allo scopo di documentare la grande trasformazione che il nazismo portava alla società tedesca e al mondo – avrebbero potuto incriminarli, se cadute in mano nemica. Inasprire il controllo divenne, quindi, necessario per evitare che la situazione sfuggisse di mano. Per tutto il periodo del nazionalsocialismo i fotografi professionisti, sia quelli indipendenti che i membri delle unità di propaganda, nonché i reporter stranieri che lavoravano in Germania per la stampa estera, operarono sotto la stretta supervisione del governo tedesco.

Eppure, qualcosa non funzionò come avrebbe dovuto, se fino alla fine della guerra fotografi ufficiali o improvvisati continuarono a riprendere immagini non autorizzate, in patria o nei territori occupati, talvolta anche sotto gli occhi di chi avrebbe dovuto requisire i rullini. Proprio la circolazione di migliaia di fotografie scattate sul fronte orientale che documentavano le condizioni inumane imposte agli ebrei, i rastrellamenti, l'internamento nei ghetti e i massacri, e che venivano diffuse tramite diversi canali di trasmissione (principalmente la corrispondenza famigliare e i mercatini di scambio e di vendita o acquisto gestiti dalle SS e dall'esercito), spinse Himmler, Heydrich e i comandanti dei centri di sterminio e delle Einsatzgruppen (unità operative composte da SS, agenti di polizia e volontari, incaricate di seguire l'avanzata della Wehrmacht nei territori sovietici e fucilare in massa gli ebrei, ma anche gruppi di rom e funzionari del partito comunista sovietico) a imporre divieti, emanando ordini di confisca delle fotografie in caso di trasgressione degli ordini.

Come vedremo nei prossimi capitoli, fu sempre complicato per il regime nazista controllare completamente la produzione e la circolazione delle immagini, malgrado un'organizzazione del potere capillare ed efficiente. A confermare che l'ordine venne trasgredito piú volte, oppure non fu applicato dappertutto con lo stesso rigore, ci sono le tante fotografie ritrovate che documentano la Shoah nelle sue diverse fasi di persecuzione e distruzione.

Anche i fotografi ebrei produssero testimonianze degli effetti della politica antisemita del nazismo, ma dovettero farlo clandestinamente e con grande rischio per

la propria vita. Fin dai primi anni del regime, infatti, gli ebrei furono licenziati da tutte le agenzie di comunicazione, dai giornali e dalle riviste. Alla vigilia dello scoppio della guerra, ufficialmente non c'erano piú nel Reich negozi e laboratori fotografici di proprietà di ebrei. Solamente pochi di loro riuscirono a utilizzare la macchina fotografica per registrare la vita delle comunità ebraiche prima della completa distruzione, mentre altri, rinchiusi nei ghetti, puntarono l'obiettivo per riprendere scene di quotidiana sofferenza e sopravvivenza. In entrambi i casi, si tratta di immagini che costituiscono un documento di inestimabile valore per raccontare l'ebraismo negli anni del Terzo Reich dalla prospettiva degli ebrei come persone, prima che come vittime, contrastando una narrazione visiva spesso monopolizzata dalle fotografie scattate dai persecutori e dagli assassini.

Capitolo secondo

Fotografare i campi di concentramento: l’ambiguità delle immagini

Costruire una visione del mondo e presentarla come l’unica verità possibile significava per lo Stato hitleriano la necessità di controllare la produzione e la diffusione pubblica delle immagini, manipolando e distorcendo la realtà a proprio vantaggio. Prim’ancora di applicare una rigida censura, il regime nazista si adoperò con ogni mezzo per costruire una narrazione ufficiale che risultasse credibile e sufficientemente seduttiva per conquistare i tedeschi attraverso miti, stereotipi e parole chiave espresse per immagini, capaci di far leva sull’orgoglio nazionale, ma anche sullo stato di emergenza. In sostanza, la propaganda nazista ebbe un’attenzione particolare per le immagini che, piú delle parole, erano in grado di parlare a tutti i cittadini germanici, superando le distinzioni culturali e sociali, veicolando il messaggio ideologico dello Stato che batteva essenzialmente su due punti: rafforzare il popolo tedesco ariano e annientare i suoi nemici.

L’apertura di Dachau, nei pressi di Monaco (22 marzo 1933), venne annunciata da un comunicato stampa firmato da Heinrich Himmler, diffuso su tutte le testate tedesche e straniere. Con lo stile asciutto delle comunicazioni di servizio, il capo delle SS e della polizia di Baviera informava la Germania che il «mercoledí [seguente], nelle vicinanze di Dachau [sarebbe stato] istituito il primo campo di concentramento con una capacità di 5000 persone». La dimensione del lager indicava che il regime non intendeva andarci piano con gli arresti e gli internamenti, a incominciare dai comunisti e dai marxisti e da tutti coloro che rappresentavano un pericolo per la sicurezza dello Stato. Veniva anche messo in chiaro che l’incolumità dei cittadini era una priorità assoluta, da tutelare prima ancora dei loro diritti, pertanto queste misure dovevano essere prese «senza tener conto delle piccole preoccupazioni» [1]. Un anno prima che Hitler, alla morte del vecchio presidente Paul von Hindenburg, accentrasse su di sé tutte le cariche dello Stato, assumendo il titolo di Führer e di cancelliere (2 agosto 1934), la Germania era già, di fatto, una dittatura che poteva incarcerare senza processo, né prova di reato, i suoi cittadini solo perché accusati di opposizione politica al nazismo, o ritenuti sovversivi.

D’altro canto, trattandosi per l’appunto di cittadini tedeschi, per il regime non era possibile nascondere all’opinione pubblica un’azione di repressione sistematica del dissenso e di violenza arbitraria che comportava arresti di massa, spesso fondati solo

su sospetti o denunce, e un'ondata di carcerazioni senza processo, nei penitenziari ordinari e nei campi di concentramento (*Konzentrationslager*, *KL*). Fornire la risposta a un problema urgente di ordine pubblico (in questo caso il pericolo dei criminali e terroristi che attentavano alla sicurezza dello Stato) faceva parte della strategia di consolidamento del consenso. Per questa ragione, venne confezionata di tutta fretta una comunicazione al contempo sofisticata e intimidatoria nella quale Dachau veniva citato come primo campo – mentre, in realtà, già una miriade di lager erano stati messi in funzione nelle settimane precedenti – fondato allo scopo di rassicurare i buoni cittadini tedeschi, ma anche di ammonirli. Le parole del governo furono rafforzate dalla diffusione di alcune fotografie volte a far conoscere la giusta punizione dei ribelli e il metodo per riportarli sulla retta via.

Fino allo scoppio della guerra, l'istituzione e il funzionamento dei *Konzentrationslager* furono oggetto di una rappresentazione fotografica piuttosto ampia che incluse reportage realizzati da fotografi professionisti, commissionati a scopo di propaganda per la stampa interna e straniera. Si tratta di immagini che possiamo definire, a seconda della prospettiva adottata (dei perpetratori o delle vittime), come parzialmente veritiere, oppure come del tutto menzognere. Per le autorità naziste, l'obiettivo di queste foto non era certo raffigurare fedelmente ciò che accadeva in luoghi dove i prigionieri subivano ogni tipo di umiliazione, privazione e violenza, ma darne una giustificazione credibile all'esterno, fornendo una visione del tutto selettiva in cui il trattamento nel lager apparisse come uno strumento di correzione del disordine e della devianza sociale. Pertanto i fotografi scelsero, autonomamente, ma generalmente rispettando precise istruzioni dal Ministero della Propaganda, di celare gran parte della cruda verità criminale dei lager, inquadrando solo gli aspetti o le scene funzionali alla comunicazione del governo. Il punto non era di mentire sull'esistenza dei campi di concentramento, i cui numeri di telefono, peraltro, figuravano sui pubblici elenchi, quanto di costruire una narrazione strumentale al regime. Dal punto di vista dei reduci dei campi, queste immagini mentono sulle reali condizioni di sopraffazione che furono inflitte ai reclusi e divergono profondamente dalle terrificanti esperienze che essi raccontano.

Alle fonti visive naziste che hanno per oggetto i *Konzentrationslager* appartengono anche altri tipi di collezioni fotografiche, predisposte non su incarico del Ministero della Propaganda, come gli album personali di comandanti, poliziotti e SS in servizio nei lager e le migliaia di scatti che i perpetratori fecero realizzare ai fotografi prigionieri, come autocelebrazione del potere acquisito e di una carriera tutta in ascesa.

Nel primo caso, per divulgare una versione ufficiale dei lager e mettere a tacere le voci sulle brutalità delle guardie che subito iniziarono a circolare già nei primi mesi della primavera 1933, il regime commissionò dei reportage per la stampa che

continueranno a essere prodotti fino al 1936, quando tutto il sistema dei campi venne riorganizzato e Sachsenhausen assunse un ruolo centrale nella sua gestione. Se durante i primi anni la fotografia divenne una prassi quotidiana nell'amministrazione dei campi di concentramento, con l'avvicinarsi dello scoppio della guerra, i servizi illustrati si fecero piú sporadici, per poi rallentare quasi del tutto durante il conflitto, quando le esigenze militari spostarono l'attenzione della documentazione nazista verso altri obiettivi.

Tra le prime fotografie pubblicate nel 1933 ci sono quelle del campo di Oranienburg, diffuse il 30 maggio dalla rivista «Deutsche Illustrierte Zeitung», che probabilmente furono anche le prime in assoluto a essere presentate al popolo tedesco [2]. Sconosciute oggi al grande pubblico, anche perché raramente pubblicate nei libri di storia, sono immagini molto interessanti per diversi motivi [3]. Innanzitutto, la natura propagandistica delle foto risulta esplicita dalla scelta delle inquadrature che mettono in risalto gli elementi di ordine e di disciplina, senza mostrare abusi o maltrattamenti fisici. Inoltre, i prigionieri non hanno il capo rasato, né indossano la divisa a righe che dal 1938 diventerà l'uniforme dei detenuti dei lager e non hanno un triangolo distintivo col numero di matricola [4]. Infine, l'architettura stessa del lager è molto diversa da quella che conosciamo per la notorietà di fotografie di altri campi di concentramento, scattate alla liberazione: non c'è il filo spinato elettrificato, né ci sono le torrette di guardia o le baracche. All'ingresso non campeggia la scritta «Arbeit macht frei», ma si vede una cancellata di legno, piantonata da due guardie SA; sullo sfondo e in un'altra foto, si vede che Oranienburg (allestito riadattando una fabbrica in disuso) aveva l'aspetto di una struttura carceraria tradizionale, con edifici in muratura e grandi finestre. Si è conservato anche un frammento di un filmato di propaganda, in cui i prigionieri si radunano, uno suona il violino, poi lavano i loro vestiti in tinozze all'aperto, o lavorano per allestire e mantenere il campo [5]. Dal momento che i prigionieri dovevano anche svolgere mansioni lavorative per la Municipalità di Oranienburg, le autorità che gestivano il campo dovevano fare attenzione al proprio comportamento, che era sotto gli occhi degli abitanti locali, ma questo non risparmiò ai detenuti le botte, la mancanza di cure mediche e persino uccisioni efferate [6].

L'uso propagandistico che il regime fece di Oranienburg, presentato come campo modello, implicò una larga diffusione di immagini accuratamente selezionate, che vennero ripetutamente proiettate nei cinema di Berlino e inserite nei reportage della stampa.

Per il Natale 1933, circa 6000 prigionieri di Dachau vennero rilasciati nell'ambito di un'amnistia generale che i nazisti chiamarono *Gnadeaktion* («azione di pietà»), che rappresentava in realtà una strategia politica precisa: mostrare al popolo tedesco che il governo di Hitler era giusto e sapeva come punire i veri criminali. Il rilascio venne

fotografato, con il comandante Theodor Eicke che teneva un discorso ai detenuti liberati[7]. Va detto che per il primo anno di funzionamento dei lager, la pena detentiva era predeterminata a qualche mese di reclusione. Molti arrestati vennero effettivamente liberati dopo alcuni mesi di internamento, ma se il regime voleva dimostrare la sua magnanimità su quei detenuti che riteneva che avessero capito la lezione, le amnistie ebbero come conseguenza il diffondersi di informazioni drammaticamente piú veritiere sui campi, perché, pur terrorizzati a morte, gli ex prigionieri raccontavano alla propria cerchia di famigliari e amici quanto avevano subito e visto durante la detenzione.

Le voci sul maltrattamento dei prigionieri dovettero dunque spargersi piuttosto velocemente, se l'anno seguente il comandante di Oranienburg Werner Schäfer si vide costretto a diffondere un pamphlet intitolato *Antibraun-Buch* («Libro contro le camicie brune», dal colore dell'uniforme delle SA), liquidando le accuse sui maltrattamenti come «atroce propaganda» nemica e invitando la stampa tedesca e straniera a visitare il campo per farsi un'idea piú corretta.

Nel sottolineare lo sforzo che lo Stato nazista dovette compiere per riuscire a controllare continuamente la narrazione della propria violenza, giustificandola come necessaria e minimizzandone la portata, conviene ricordare che i campi di concentramento non furono istituiti per internare gli ebrei che vivevano in Germania (salvo per coloro che erano arrestati come oppositori) e che il bersaglio della prima campagna di terrore con ondate di arresti e incarcerazioni, sia nei penitenziari che nei lager, furono i cittadini tedeschi non ebrei ai quali il regime rivolgeva un'attenzione strategica. Se Hitler voleva rendere inoffensivi i comunisti e i socialisti, stroncando ogni opposizione al suo governo, il nuovo Stato aveva assolutamente bisogno di fondarsi sul consenso interno. Questo significava impedire che ci fossero manifestazioni collettive di protesta contro il regime e che, in seguito alla messa al bando di tutti i partiti, si sviluppasse una resistenza clandestina.

Questo contesto, ad esempio, giustifica la scelta del titolo *Die Wahrheit über Dachau* («La verità su Dachau») che la rivista «Münchner Illustrierte Presse» dedicò al campo di Dachau nel suo numero del 16 luglio 1933, con una serie di fotografie commissionate a Friedrich Franz Bauer[8]. L'immagine di copertina (fig. 5) mostrava prigionieri vestiti in modo ordinato e pulito e l'articolo sottolineava che, come ogni rivoluzione nella storia aveva eliminato i suoi nemici, allo stesso modo le SA e le SS erano intervenute per difendere l'attacco alla nazione tedesca e a Hitler. La «verità» che il giornale del partito proponeva al popolo tedesco era che le persone imprigionate erano sottoposte a dura sorveglianza e disciplina, ma educate al lavoro e trattate nel rispetto dei loro diritti, garantendo loro l'assistenza sanitaria e persino momenti per fare sport e svagarsi. Nulla veniva ovviamente detto sul fatto che ogni azione era imposta ai detenuti con la forza e con brutalità.

La necessità di smentire le accuse della violenza di Stato sui propri cittadini e di costruire una comunicazione pubblica conforme agli obiettivi del regime spiega anche la ripetitività e monotonia dei temi trattati dalla fotografia ufficiale dei lager: i prigionieri sono sottoposti a una rigida disciplina che prevede lavoro, obbedienza e attività fisica, ma non subiscono privazioni importanti, né soprusi, il campo di concentramento è un luogo modello di rieducazione dei ribelli e di sana laboriosità. Le strade del lager, i piazzali dell'appello, gli spazi di lavoro rispecchiano, nelle immagini, questo ideale, perché nelle foto sono puliti e in ordine.

5. Appello di prigionieri nel campo di Dachau. Fotografia di propaganda per la copertina della rivista di partito «Münchner Illustrierte Presse» del 16 luglio 1933.

Largo spazio nei reportage era anche dedicato alle visite ufficiali del Reichsführer SS Heinrich Himmler (che ispezionò con grande zelo tutti i lager, alcuni anche piú volte per verificarne l'ampliamento e la funzionalità) e degli altri gerarchi nazisti, a sottolineare contemporaneamente l'importanza strategica che i lager assunsero nel mantenimento del terrore, e lo spirito di corpo che legò Himmler alle SS.

Quasi ogni memoriale e museo di un ex campo di concentramento (*Gedenkstätte und Museum*) ha nei suoi archivi fotografici servizi celebrativi di questo tipo. Tutti i comandanti cercarono di mettersi in luce agli occhi dei loro superiori, vantandosi con famigliari, amici e colleghi della posizione raggiunta. Lo stesso Himmler, nei primi anni di governo, dovette difendere il suo ruolo, in accesa rivalità con Göring per la direzione della Polizia dello Stato nazista e dei *KL*; pertanto aveva bisogno di legittimare la funzionalità dei campi di concentramento per accrescere il proprio potere e quello delle SS.

La stampa al servizio della propaganda di regime, nell'informare dell'arresto dei leader comunisti o socialdemocratici, veicolava l'idea che i lager non si limitassero a essere delle prigioni comuni, ma fossero lo strumento ideale per plasmare la nuova comunità nazionale, correggendo cattivi pensieri e comportamenti attraverso la pratica del duro lavoro e di attività all'aperto che irrobustivano il fisico e piegavano la resistenza. Sono tante le fotografie scattate nei campi di concentramento che mostrano i prigionieri impegnati in esercizi ginnici di gruppo, come fare flessioni o correre.

Ne abbiamo un esempio in uno scatto (fig. 6) non datato, in cui un gruppo di adolescenti internati a Mauthausen deve saltare la cavallina, a torso nudo e sotto la supervisione di un kapò che appare con la divisa scura e il distintivo al braccio, in piedi sulla destra dell'inquadratura.

Mostrare il corpo dei prigionieri addomesticato, docile nell'eseguire gli ordini, in piedi, seduto, ricurvo nello sforzo fisico, o in un concitato movimento che lo sfianca, ha lo scopo di trasmettere alla popolazione tedesca un'idea tranquillizzante del campo di concentramento. È lo Stato a preoccuparsi dei suoi cittadini – se sono ariani che hanno sbagliato –, rimettendoli sulla retta via o impedendo loro di essere pericolosi per gli altri. Di conseguenza, per chi rigava dritto non c'era nulla da temere a vivere in un Paese che sul suo suolo ospitava dei campi di concentramento[9].

E sono sempre i corpi dei detenuti a dare significato alla politica ufficiale dei lager che si esprime anche con l'iconografia di propaganda: vengono mostrati davanti all'obiettivo in discrete condizioni fisiche, senza evidenti segni di torture. Al posto delle foto dei prigionieri uccisi o deceduti, si preferisce mostrare quelle dei vivi, ripresi mentre ubbidiscono a un ordine (la fotografia piú comune è quella dell'appello), lavorano sotto stretta sorveglianza, o «fanno sport».

La distorsione che il nazismo fece delle immagini e delle parole trova qui un altro

esempio. Con l’espressione «Sport machen», i comandanti e le guardie SS dei campi di concentramento intendevano sottoporre i reclusi a esercizi fisici che il loro stato di deperimento estremo non era in grado di sopportare. Cosí, al divertimento dei persecutori nel guardare le vittime dimenarsi per cercare di prestarsi all’ordine di saltare, rotolarsi, correre piú velocemente possibile, si univa l’intenzione criminale di annientare il fisico e la psiche dei prigionieri. Lo sport era, quindi, un ulteriore supplizio, e si traduceva, ad esempio, nell’obbligo dei reclusi di giocare a calcio o di partecipare a combattimenti di pugilato o di lotta contro altri prigionieri, o contro membri delle guardie ben piú forti e in salute, che spesso decretavano l’uccisione della squadra o dell’atleta perdente [10].

6. Giovanissimi prigionieri di Mauthausen mentre devono compiere giochi di agilità fisica in una fotografia non datata.

Quando, invece, le fotografie mostrano i prigionieri morti, si tratta di suicidi, o piú frequentemente dei cadaveri dei giustiziati per impiccagione, colpevoli di aver tentato l’evasione o di aver commesso pericolose infrazioni, come rubare del cibo. In questo caso, le immagini raffigurano impietosamente i corpi delle vittime che penzolano dalla forca, oppure stesi a terra in posizione scomposta, perché uccisi da un colpo di mitra mentre provavano a scappare, o aggrovigliati su se stessi sul filo elettrificato dove hanno scelto di finire la loro vita. L’intento è quello di rappresentare la morte come giusta punizione e come monito per la popolazione tedesca.

Contrastare la narrazione dei perpetratori: i lager fotografati dai prigionieri.

Le fotografie dei lager commissionate dal regime nazista pongono all'analisi storica un duplice problema.

Innanzitutto, pur essendo immagini largamente usate dal regime nazista, nel dopoguerra sono state molto meno utilizzate di quelle scattate dagli eserciti alleati alla liberazione; di conseguenza, la conoscenza di questo tipo di fonte resta insufficiente, mentre contribuisce a spiegare come i persecutori vedevano i prigionieri e come volevano che l'opinione pubblica vedesse i lager.

In secondo luogo, andrebbero confrontate, soprattutto smentite nella loro versione ufficiale, con la prospettiva dei prigionieri; un'impresa ardua, dal momento che sono state ritrovate pochissime fotografie scattate clandestinamente dai detenuti mentre erano rinchiusi nei campi di concentramento. Generalmente sono l'opera di prigionieri assegnati al laboratorio fotografico del campo, come lo spagnolo Francisco Boix a Mauthausen, che realizzò i primi scatti del campo liberato, offrendo il punto di vista dei sopravvissuti sulle condizioni devastanti negli ultimi mesi di reclusione in quel lager [11].

Ma ci sono anche alcune rare fotografie che contrastano la narrazione dei carnefici sui campi di concentramento, perché offrono la visione delle vittime rinchiuse dietro il filo spinato, come i cinque scatti clandestini realizzati nell'ottobre 1944 a Ravensbrück da una prigioniera polacca non ebrea, Joanna Szydłowska, che cercano di denunciare i crimini perpetrati sul corpo delle prigioniere [12].

Esistono poi altre immagini illegali che, invece, ci spiazzano, perché sembrano non coincidere con la nostra conoscenza dei lager e generano un certo disagio a guardarle. Si tratta di scene di quotidianità dei prigionieri, totalmente assuefatti alla morte ma ripresi da un compagno mentre sono intenti a sopravvivere compiendo piccoli gesti come riposarsi al sole e chiacchierare. Quando a incrinarsi è l'immaginario comune, cristallizzato su poche immagini di atrocità e terrore reiterate all'infinito, è scioccante avere a che fare con una fotografia che non rientra in quella grammatica visiva.

Piú precisamente, mi riferisco qui a una delle foto scattate nel 1944 a Buchenwald da Georges Angéli, un prigioniero politico francese. Arrestato per aver disertato il Service du travail obligatoire (il Servizio di lavoro obbligatorio) e deportato il 25 giugno 1943, a ventitre anni, da Compiègne, Angéli era un fotografo professionista. Giunto nel campo, Angéli venne scelto per lavorare nel reparto fotografico col ruolo di sviluppare i negativi in laboratorio, non solo quelli dei detenuti che venivano registrati all'ingresso nel campo, ma anche le istantanee prese dalle SS per proprio uso personale. Conosciamo qualcosa della sua esperienza della prigionia a Buchenwald per il racconto che il sopravvissuto diede tramite un'intervista rilasciata

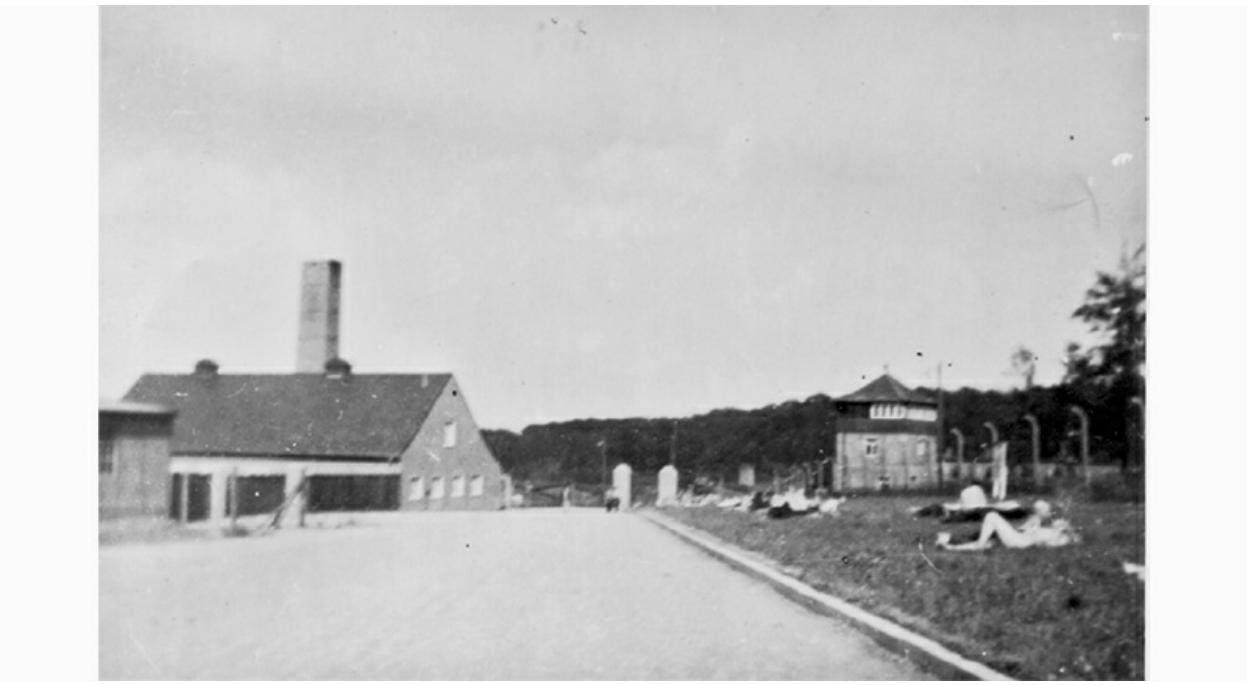
allo storico Ilse About, quando era già molto anziano [13].

Ecco come andarono le cose. Nel corso del 1944, a un certo punto Angéli iniziò a fare delle copie delle fotografie che sviluppava nel laboratorio del campo e le nascose, nella speranza di riuscire a salvare questa documentazione sui crimini perpetrati a Buchenwald. Poi, agli inizi dell'estate di quell'anno, nel mese di giugno, Angéli scoprí nella soffitta di una baracca usata dalle SS una scatola contenente alcune fotocamere amatoriali, forse abbandonate perché difettose. Con l'intento di fare qualche scatto per riprendere i suoi compagni e la situazione nel lager, scelse una macchina molto semplice, una Zeiss Ikon Box Tengor, che non necessitava di essere regolata per la messa a fuoco, quindi ideale per scattare foto clandestine.

La domenica a Buchenwald erano in servizio pochissime SS e i prigionieri erano esentati dal lavoro. La sorveglianza avveniva principalmente dalle torrette di guardia e tramite l'occhio implacabile dei kapò, i detenuti cui era affidato il comando sugli altri prigionieri. Sostanzialmente però, era l'unico giorno in cui i detenuti erano abbastanza liberi di parlare tra loro, di riposarsi o di camminare per il campo.

Consapevole del grande rischio a cui si esponeva, non solo per il controllo delle SS ma anche perché avrebbe potuto essere denunciato da altri prigionieri, Georges Angéli nascose l'apparecchio dentro alla carta di giornale, tagliando un buco in corrispondenza dell'obiettivo per poter scattare senza tenere il visore davanti agli occhi. Fece quindi le fotografie camminando, con l'involucro sotto braccio per non farsi notare, ma senza la possibilità di riprendere i volti dei compagni o di fare riprese ravvicinate. Per questo, pur essendo un fotografo professionista, realizzò delle immagini piuttosto sfocate, dodici in tutto.

Al termine dell'operazione, Angéli nascose i rullini e rimise la macchina al suo posto, dopo aver cancellato le impronte digitali. Solo dopo la guerra, al rientro in Francia, Angéli riuscí a sviluppare la pellicola e a vedere che cosa aveva catturato l'obiettivo. In una fotografia (fig. 7), si vede quanto avesse rischiato grosso, collocandosi molto vicino al cancello di ingresso di Buchenwald, a una distanza di ripresa sufficiente per inquadrare con tutto il suo camino il crematorio dove venivano bruciati i cadaveri delle vittime.



7. Il campo di Buchenwald nel giugno 1944, in una fotografia di Georges Angéli.

Osservando attentamente la foto, si intravede sullo sfondo del cielo nuvoloso un filo di fumo, a conferma che il *Krematorium* era in funzione al momento dello scatto. Una palizzata scura impedisce dall'esterno di vedere che cosa succede dentro al crematorio. Accanto si scorge parte di un edificio che, dalla ricostruzione della storia del campo e dalle testimonianze, risulta aver ospitato un laboratorio elettromeccanico. In primo piano, la strada lastricata che costeggia una distesa d'erba e una torretta di controllo da cui le guardie avrebbero certamente potuto vedere che cosa stava trafficando Angéli. Infine, sul lato destro dell'immagine, l'obiettivo ha catturato dei piccoli gruppi di prigionieri stesi sul prato a prendere il sole. Uno di loro (un uomo?) ha le gambe scoperte e sembra fumare una sigaretta.

Nel rivedere la scena fotografata Angéli rimase sconvolto. Per timore di non trasmettere un'idea corretta della realtà terrificante di Buchenwald, di sembrare irrispettoso nei confronti dei suoi compagni di prigionia e di non essere creduto, si affrettò a ritoccare l'immagine e per decenni mostrerà alle associazioni dei reduci e a qualche ex compagno di lager solamente la versione manipolata della foto, in cui aveva eliminato le persone stese sul prato [14].

Ora, è vero che se non sapessimo che a pochi metri c'è il crematorio, potremmo pensare a una domenica di relax ad abbronzarsi sull'erba e che un negazionista potrebbe usare l'immagine per argomentare le sue farneticazioni. È una fotografia difficile da collocare nel repertorio documentario sui lager, perché in primo luogo sembra contraddire la narrazione ufficiale (dei prigionieri liberi di stendersi al sole

accanto al crematorio, senza nessuna guardia o kapò che li controlla da vicino?) Inoltre, stride con l'immaginario comune dei campi di concentramento, fondato quasi esclusivamente sulle scene riprese dagli eserciti alleati che enfatizzano le orrende conseguenze dei crimini perpetrati dalle SS e dalle guardie (come conciliare queste immagini di morte totale e di morti viventi con una scena quasi tranquilla e di normalità per i detenuti?) Qui abbiamo dei prigionieri vivi che *addirittura* prendono il sole, incuranti della vicinanza coi forni crematori e dell'odore nauseabondo che doveva sprigionarsi dal camino. In realtà, quello che Angéli temeva di mostrare è esattamente uno dei prodotti della realtà criminale del lager che molti sopravvissuti hanno tentato di descrivere: lo stato di assuefazione, quasi di indifferenza alla visione della morte, considerata un fattore banale tanto era quotidiano e diffuso, ma anche il disperato attaccamento a una parvenza di normalità nell'inferno del campo dove si poteva perdere la vita per qualsiasi motivo, anche il piú futile.

Infine, va sottolineato che questa fotografia costituisce una fonte del tutto eccezionale: non si conoscono altri esempi simili, cioè scene riprese clandestinamente da un prigioniero di un campo di concentramento che mostrano una situazione di cosí forte contrasto tra vita e morte. L'unico confronto che viene in mente riguarda le immagini realizzate dal fotografo ebreo Henryk Ross nel ghetto di Łódź che celebrano l'amore e la gioia, o forse quella di un anonimo autore internato nel ghetto di Varsavia, in cui è immortalata la diciassettenne Gina Tabaczynska, ebrea polacca, che prende il sole in costume da bagno. Attorniata da cinque amiche sorridenti che sembrano, come lei, in ottima salute, la ragazza sta festeggiando con le compagne la conclusione del liceo. L'effetto disturbante dell'immagine è enfatizzato dalla presenza, dietro alle ragazze in posa, di altre persone che si rilassano al sole, alcune stese su sdraio collocate a ridosso della recinzione del ghetto [15].

Nel corso degli anni, il sistema dei campi di concentramento divenne sempre piú ampio e strutturato, diversificando la tipologia di prigionieri e le funzioni criminali. Dal 1938, il lavoro si trasformò per ordine di Himmler da punizione esemplare e attività fisica in un vero e proprio strumento di sfruttamento dei prigionieri, inizialmente a servizio dei giganteschi progetti di espansione architettonica di Albert Speer – da qui l'idea di creare nuovi campi come Mauthausen in prossimità di cave di granito –, poi dal 1942 finalizzato all'economia bellica del Reich. Non solo gli uomini, ma anche le donne furono imprigionate nel sistema concentrazionario nazista fin dal mese di ottobre 1933, inizialmente a Moringen, poi dal 1937 a Lichtenburg (entrambi i campi erano in Sassonia), infine a Ravensbrück, 80 chilometri a nord di Berlino, che dal 1939 divenne il campo femminile principale.

La fotografia segnaletica nel sistema dei «Konzentrationslager»: cosa sono in

grado di dirci queste fonti?

La fotografia venne utilizzata regolarmente come mezzo identificativo dei prigionieri, in eredità della prassi della fotografia segnaletica dei carcerati già diffusa alla fine dell'Ottocento. Questo avvenne però gradualmente nella gestione dei lager, non immediatamente nei primi anni della loro istituzione, e non con la stessa metodicità in tutti i campi. A Buchenwald, ad esempio, entrò in vigore solo dal 1939, mentre ad Auschwitz vennero fotografati con regolarità fino al 1944 solo i prigionieri non ebrei di nazionalità tedesca. Nei centri di sterminio non venivano fotografati gli ebrei deportati (e nemmeno gli altri prigionieri) dal momento che l'assassinio avveniva per la quasi totalità non appena scendevano dai treni. I campi dove è documentata la presenza di un reparto di identificazione (l'Erkennungsdienst), che dipendeva dalla sezione politica del lager, furono Sachsenhausen, Buchenwald, Auschwitz, Stutthof e Mauthausen [16].

Lo scatto segnaletico del detenuto, con tre pose, una di fronte, una a tre quarti e una di profilo, era parte integrante della meticolosa burocrazia nazista che nelle schede di registrazione annotava scrupolosamente i dati anagrafici del recluso, la ragione dell'arresto e la categoria di detenzione, ma anche le caratteristiche corporee (dimensioni del cranio, altezza, colore degli occhi e dei capelli, numero di denti). Copia di tutte le schede veniva inviata all'Ispettorato generale dei campi (Inspektion der Konzentrationslager, Ikl) a Oranienburg, organismo creato nel 1934 da Theodor Eicke per l'amministrazione dei lager. Per procedere piú velocemente, il prigioniero veniva fatto sedere su uno sgabello che girava su se stesso mediante un pedale azionato dal fotografo, che in questo modo riusciva in pochi secondi a ottenere le tre pose d'ordinanza.

La procedura d'immatricolazione nel campo di concentramento era ritenuta necessaria dalla gestione amministrativa nazista dei prigionieri che imponeva di contare, misurare, registrare ogni fatto (l'arrivo, l'assegnazione al Kommando di lavoro, i "ricoveri in ospedale", il trasferimento, il decesso), ma rappresentava anche una pratica umiliante e dispregiativa, come hanno sottolineato tutti i sopravvissuti nel ricordare il trauma di quel momento. Dall'ingresso nel lager, il detenuto perdeva non solo tutti i suoi diritti, ma anche la sua dignità e individualità: il fisico subiva l'offesa della rasatura e dell'ispezione corporea, veniva abbrutito dal trattamento e dalla vestizione imposta, mentre il nome veniva sostituito da un numero di serie che per il solo campo di concentramento di Auschwitz veniva tatuato sul braccio di tutti i prigionieri, salvo poche eccezioni (ad esempio, ne furono esentati i prigionieri di nazionalità tedesca).

Guardandole insieme, una dopo l'altra, come spesso vengono esposte nelle mostre e nei memoriali-musei degli ex campi di concentramento, le foto identificative dei

prigionieri e delle prigioniere sembrano tutte uguali: stesse pose, quasi sempre la stessa divisa, stesso sguardo terrorizzato o confuso. I loro occhi guardano diritto verso l'obiettivo, eseguendo un ordine, ma guardano anche noi che li osserviamo, in un gioco di sguardi che può commuoverci, suscitando la nostra empatia per le vittime, ma anche inquietarci. Chi sono quegli uomini e quelle donne, o quei bambini, di cui conosciamo solo i dati anagrafici sintetici? Che cosa pensavano mentre subivano quegli scatti, ignorando quello che sarebbe stato il loro destino nel campo? E, parafrasando un celebre saggio di Susan Sontag, chi siamo noi che guardiamo le vittime che guardano il loro persecutore, come *spettatori del dolore degli altri*?[17]. Che cosa riusciamo a vedere di quei ritratti, oltre la posa obbligata?

L'importanza documentaria di queste fotografie è duplice: è una prova del crimine, in quanto furono realizzate per ordine dei persecutori e per la funzione specifica dei campi di concentramento, ma nel contenere l'annotazione scrupolosa del nome, cognome e nazionalità, costituiscono anche un documento di identità che consente di rintracciare il destino delle vittime passate per i lager. Inoltre, per molti deportati si trattò dell'ultima fotografia scattata mentre erano in vita, anche se vennero ritratti non piú come persone individuali, ma come prigionieri sottomessi di un lager.

Ogni singolo scatto racchiude la storia di una persona e della sua sofferenza; tuttavia per conoscerla abbiamo bisogno dell'ausilio di altre fonti, soprattutto della prospettiva delle vittime. Questo è possibile se la persona fotografata è sopravvissuta e ha raccontato la sua esperienza, oppure se un'altra vittima, un compagno o una compagna di prigionia, ne ha raccolto le confidenze.

Wilhelm Brasse, polacco non ebreo, venne internato ad Auschwitz nell'agosto 1940, a ventidue anni, come prigioniero politico, perché aveva rifiutato di arruolarsi nella Wehrmacht e di giurare fedeltà a Hitler dopo l'occupazione del suo Paese. Assegnato dal 1941 al reparto fotografico del campo, in virtú della sua esperienza professionale di fotografo, vi rimase fino all'evacuazione di gennaio 1945. Per quattro anni, Brasse fu costretto a ritrarre i prigionieri e le prigioniere, le cavie del dottor Josef Mengele dopo che erano state sottoposte ai suoi esperimenti, ma anche le SS o i comandanti e le guardie, che volevano mandare delle fotografie alle loro famiglie o conservarle negli album personali. Con l'approssimarsi dell'Armata Rossa alla Vistola, alla fine del 1944, le SS ordinarono la distruzione di tutti i negativi e dei documenti che potessero incriminarli. Decine di migliaia di foto vennero cosí bruciate, ma Brasse disobbedí e a rischio della propria vita, con l'aiuto di altri compagni, riuscí a mettere in salvo moltissime immagini (almeno 40 000, circa un quinto delle foto segnaletiche che erano state scattate), oggi conservate negli archivi e in parte esposte nel Museo di Auschwitz e dello Yad Vashem a Gerusalemme. Tornato a casa da uomo libero a ventisette anni, Wilhelm Brasse non scatterà mai piú

una fotografia.

È grazie alle sue dolorose memorie che riusciamo a illuminare alcune immagini dei prigionieri e prigioniere del campo di concentramento di Auschwitz, ricostruendo qualche frammento delle circostanze in cui vennero realizzate. Brasse, va detto con chiarezza, fu solo l'esecutore materiale (insieme ad altri compagni) di fotografie che appartengono alle fonti visive naziste, per l'intenzione e la finalità sottese: schedare tutti i prigionieri, utilizzarli per le varie necessità dei *KL*, eventualmente ricercarli in caso di evasione.

Czesława Kwoka aveva quattordici anni quando venne deportata dal suo villaggio Wólka Złojecka con la mamma Katarzyna, nell'ambito dell'Operazione Zamość, un progetto di germanizzazione di quella regione di Lublino, nel Governatorato generale (il territorio polacco occupato), da dove tra novembre 1942 e marzo 1943 vennero espulsi e deportati in vari campi del Reich circa 100 000 civili polacchi non ebrei, tra cui 30 000 bambini. Per alcune migliaia di arrestati, tra cui Czesława e la mamma, la destinazione fu Auschwitz [18].

Era il 13 dicembre 1942 quando la ragazzina giunse nel campo. Poco dopo l'arrivo e l'assegnazione della divisa a righe col numero di immatricolazione, una sorvegliante scortò Czesława e altre donne e bambine al reparto fotografico per completare la procedura identificativa. All'Erkennungsdienst, diretto dalla SS Bernhard Walter, era di turno Wilhelm Brasse che molti anni dopo, sollecitato dal giornalista britannico Fergal Keane, cosí la ricorda:

> Era cosí giovane e cosí terrorizzata. La ragazza non capiva perché fosse lí e non capiva cosa le stessero dicendo. Allora una donna (una detenuta sorvegliante) prese un bastone e la colpí in faccia. Quella donna tedesca stava solo sfogando la sua rabbia contro la ragazza. Una ragazza cosí bella, cosí innocente. Lei pianse, ma non poté fare nulla. Prima che la fotografia fosse scattata, la ragazza si asciugò le lacrime e il sangue dal taglio sul labbro. A dire la verità, mi sentivo come se fossi stato colpito io stesso, ma non potevo intromettermi. Sarebbe stato fatale per me. Non potevi dire assolutamente nulla [19].

Grazie ai ricordi del fotografo, che, pur da detenuto "privilegiato" per il tipo di lavoro che dovette svolgere, fu anch'egli vittima del nazismo, lo sguardo di Czesława acquista ancora maggiore spessore e sofferenza. Incapace di comprendere e accettare quell'umiliazione, picchiata brutalmente, la ragazzina appare ammutolita e spaventata davanti all'obiettivo (fig. 8). Tre mesi piú tardi, Czesława Kwoka smise di vivere, uccisa dalla denutrizione, o forse da una puntura di fenolo al cuore. Le circostanze ignote della sua morte e le scarse informazioni sulla sua giovanissima esistenza prima della deportazione renderebbero la sua storia completamente sconosciuta, inghiottita

nel gigantesco bilancio di 1,1 milioni di vittime di Auschwitz, e di lei rimarrebbe solo quest'immagine in cui è ritratta nella sua sottomissione. Le parole di Wilhelm Brasse le restituiscono un frammento di vita, contribuendo a svelare il retroscena di una fotografia nazista.

Quando il sistema dei campi si ampliò e si strutturò in una rete sempre piú complessa e coordinata, il procedimento di registrazione fotografica venne standardizzato, diventando uno strumento indispensabile per la gestione di un gran numero di internati che dipendeva dall'Ispettorato dei campi. Schedare gli internati, coi loro dati e la loro professione, consentiva a ogni direzione di campo di segnalare all'Ikl le proprie esigenze, ad esempio chiedendo l'invio di prigionieri con determinate mansioni. Dal 1938, Himmler e le SS assunsero sempre piú potere e stipularono contratti vantaggiosi con le principali aziende tedesche, incoraggiate a dislocare la loro produzione nei lager, dove potevano affittare a prezzo irrisorio la manodopera dei prigionieri. Con l'invasione dell'Urss dall'estate 1941, ma soprattutto a partire dal 1942 quando la guerra sul fronte orientale si fece difficile per la Germania, l'attività economica dei lager fu indirizzata quasi esclusivamente alla produzione di armi e di componenti militari.

8. Fotografia segnaletica di Czesława Kwoka, giovanissima deportata polacca ad Auschwitz nel 1942.

Nei campi di concentramento, le SS erano poi spesso interessate a far fotografare quegli ebrei o quei prigionieri che sembravano corrispondere alla loro visione razziale, cioè coloro che possedevano i tratti tipici secondo la letteratura antisemita, o erano deformi nel corpo perché affetti da disabilità. Le foto erano scattate dai fotografi dell'Erkennungsdienst, che le sviluppavano per le SS nel laboratorio del lager, talvolta anche componendo album personali, vale a dire per una finalità non

sempre individuabile con esattezza, al confine tra l'ufficialità e l'iniziativa privata. Rientrano in questo gruppo di immagini le scene che riprendono i prigionieri in condizioni di grande umiliazione: mentre attendono nudi per ore al freddo, o vengono rasati a zero. Il sito del memoriale e museo di Buchenwald ne presenta diversi esempi che sottolineano ancora una volta il peso dell'indottrinamento razziale e antisemita nella generazione delle SS giunte all'apice della loro carriera proprio nei campi e nei centri di assassinio [20].

In questo caso, l'atto stesso di fotografare diventava parte integrante della violenza.

I persecutori negli album ricordo dei campi di concentramento: una distorsione della realtà?

Resta da analizzare in questo contesto un ultimo gruppo di fotografie dei lager, quelle scattate dai comandanti o su loro indicazione, per comporre delle collezioni private e immortalare un periodo importante della loro vita professionale. In questo caso, gli scatti ritraggono i persecutori in momenti di svago o di pausa dal lavoro, mentre bevono, mangiano, si riposano o accarezzano il loro cane, spesso in posa con i commilitoni SS, ma talvolta anche con la famiglia. Sono fotografie che mostrano il volto sereno e lo sguardo orgoglioso di uomini e di donne – rappresentati in piú occasioni coi loro figli in atteggiamento amorevole (li tengono in braccio o per mano, li coccolano davanti all'obiettivo) – che in quei luoghi si macchiarono di crimini orrendi. Negli album personali i persecutori scelsero di inserire solamente fotografie che fossero in grado di conservare il ricordo positivo di un momento felice della loro carriera.

A Gross-Rosen [21], istituito nell'estate 1940 nella Bassa Slesia (in Polonia, nella cittadina che oggi si chiama Rogoźnica) come campo satellite di Sachsenhausen e dal 1941 campo indipendente, il comandante Arthur Rödl e le SS si fecero ripetutamente fotografare in momenti di puro divertimento con cani e cuccioli di cane, ma anche con dei maialini in braccio e persino con una scimmia ammaestrata. A osservare il loro atteggiamento rilassato e gioioso, con la sigaretta in bocca, in divisa da SS, possiamo presumere che le foto siano state scattate in brevi momenti di pausa dal lavoro, forse per noia e per trovare un diversivo alla routine [22].

Tralasciando qui Auschwitz e i centri di sterminio di cui ci occuperemo piú avanti nel libro, l'album delle SS dei campi di concentramento piú sconcertante è probabilmente quello di Karl Koch, che dal 1937 al 1941 ricoprí le funzioni di comandante di Buchenwald (e precedentemente di Sachsenhausen), e di sua moglie Ilse Köhler, ricordata dai sopravvissuti come particolarmente sadica e perversa. Si

tratta di foto che li riprendono nel campo durante i momenti privati coi figli [23].

A Buchenwald, Karl e Ilse vivevano a Villa Koch, costruita nelle immediate vicinanze del lager con arredi lussuosi e decori raffinati [24]. Qui nacquero i loro tre figli, tra il 1938 e il 1940: Artwin, Gisela e Gudrun (morta a pochi mesi); la coppia amava passeggiare la domenica coi bambini per visitare il giardino zoologico che si trovava proprio accanto al cancello di ingresso per i prigionieri. I Koch si fecero fotografare sorridenti, lei in pelliccia, mentre davano da mangiare ai cerbiatti o li accarezzavano. Era stato proprio il comandante Koch a ordinare l'allestimento di un maneggio coperto per la moglie e di uno zoo, finanziato coi beni espropriati ai detenuti del campo, per offrire alle SS e alle loro famiglie in visita un'occasione di svago. L'accesso al giardino degli animali era consentito anche ai lavoratori civili impiegati nelle fabbriche di Weimar, la cittadina a pochi chilometri dal campo, e lo zoo era addirittura pubblicizzato in cartoline fatte appositamente stampare per le SS, in modo che potessero vantare i vantaggi di lavorare a Buchenwald. La contiguità tra gli animali esotici o selvaggi, come gli orsi, che venivano nutriti e accuditi nel migliore dei modi, e i prigionieri affamati, picchiati e sfiniti dal lavoro, toglie a queste immagini ogni velo possibile di innocenza e ne rende la visione agghiacciante. Non è una famiglia amorevole, come potrebbe apparire nelle foto, quella che fondarono Karl Otto Koch e sua moglie Ilse, perché la storia di Buchenwald ci insegna che si macchiarono di crimini efferati, dimostrandosi crudeli fino al sadismo, perversi, avidi e corrotti, non esitando mai a sfruttare i detenuti e le detenute per ogni capriccio, persino terrorizzando le stesse SS del campo. Koch fece assassinare anche gruppi di prigionieri senza ragione e senza attenersi alle disposizioni generali sulla disciplina dei lager.

9. Karl Otto Koch, comandante di Buchenwald, con la divisa estiva delle SS e la sua macchina fotografica, in una immagine tratta dal suo album famigliare, creato con la moglie Ilse per il primogenito Artwin.

Non paghi di infliggere ai prigionieri i peggiori supplizi, i Koch commisero anche altri crimini e vennero indagati da una commissione interna delle SS e accusati di corruzione, abuso di potere e appropriazione indebita, oltre che di avere gettato vergogna sul corpo delle SS per la propria condotta lussuriosa[25]. Per questi eccessi ripetuti, Karl Otto Koch venne arrestato nell'agosto 1943, quando si trovava in servizio nel campo di Lublino-Majdanek, processato da un tribunale nazista e

incarcerato. Il 5 aprile 1945, a pochi giorni dall'arrivo delle truppe alleate statunitensi, Koch venne fucilato a Buchenwald [26].

Appassionato fotografo dilettante, il comandante Koch commissionò diversi album fotografici per documentare il suo servizio alla direzione di Buchenwald, enfatizzando il proprio ruolo di onnipotenza sui prigionieri, ma anche per mostrarsi come padre di famiglia premuroso. Come ha sottolineato Stefan Hördler nell'analizzare le fotografie private di Koch, ritrovate nel dopoguerra tra Washington e Mosca, si tratta di immagini che trasmettono un'impressione complessa dell'autopercezione di un criminale nazista, indubbiamente positiva per entrambi gli aspetti professionale e personale [27].

I rullini erano stampati nel laboratorio fotografico del lager, e i prigionieri addetti al servizio si occupavano di ricopiare con bella calligrafia le didascalie, di incollare le foto nell'ordine indicato da Otto e Ilse, di rilegare l'album con le pagine e la copertina.

«Ein Sonntagmorgen im Lager» («Una domenica mattina nel lager») è la didascalia originale di uno scatto (fig. 10) che mostra il comandante con la moglie e il figlio maggiore Artwin mentre passeggiano per il campo di Buchenwald il 7 aprile 1940. Padre e figlio camminano mano nella mano, Koch in divisa, il bambino con un fucile giocattolo a tracolla. Sono due mondi paralleli, quello dell'adulto e quello del bimbo, che sembrano fondersi insieme, rinviando agli stessi valori di forza, orgoglio e senso del dovere.

Anche le donne ausiliarie delle SS, assegnate con vari ruoli nei campi, compaiono in questo tipo di immagini private, ma in misura molto piú modesta, anche perché numericamente meno presenti tra i perpetratori. Nella gerarchia del potere criminale le donne si videro sempre affidare compiti e responsabilità meno importanti di quelli degli uomini, anche se alcune svolsero un ruolo diretto nel processo di sterminio: ad esempio come infermiere nei centri di assassinio dell'Aktion T4 [28], il nome in codice del cosiddetto «programma eutanasia», che dal 1939 provocò l'uccisione di decine di migliaia di bambini e adulti disabili fisici e mentali, oppure come guardiane nei settori femminili dei lager, dove furono coinvolte nella selezione delle prigioniere piú deboli e malate da inviare alle camere a gas. Secondo le testimonianze dei superstiti, le guardiane si dimostrarono crudeli e spesso piú sadiche dei colleghi uomini.

10. Dall’album di Karl Otto Koch e Ilse Köhler a Buchenwald, dedicato al figlio primogenito Artwin. La didascalia di queste foto recita «Ein Sonntagmorgen im Lager» («Una domenica mattina nel lager»), 7 aprile 1940.

A Ravensbrück, Johanna Langefeld si fece ritrarre col figlio Herbert di undici anni e con la figlia di una collega in una posa tipica per una foto ricordo personale. Sul suo viso non traspare nulla dell’antisemitismo fanatico che ispirò sempre il suo comportamento con le prigioniere, dimostrandosi poco violenta con le politiche e particolarmente cattiva con le ebree. Sempre del campo di Ravensbrück si è conservata la fotografia di un gruppo di guardiane SS che camminano allegre a braccetto, mentre una di loro, davanti alla fila, gioca con un cane pastore. Come ausiliarie e non membri a pieno titolo delle SS, rango riservato agli uomini, le donne assegnate alla sorveglianza delle prigioniere non potevano portare armi, ma usavano la frusta e i cani addestrati per azzannare le detenute. Quello che nella foto in questione sembra un cucciolo allegro di cane, che ispira tenerezza per la sua voglia di giocare, in realtà fece parte degli strumenti di violenza sulle internate [29].

Nell’album di Auschwitz della SS Karl Höcker, assistente del direttore Richard Baer nel 1944, le donne sono ben presenti, parte del gruppo dei persecutori, con i

quali condividono le giornate di lavoro e i permessi di riposo a Solahütte, un'amena località di villeggiatura a poche decine di chilometri dalle camere a gas. Tra i ruoli affidati alle donne SS nei lager rientravano tutti i compiti di segreteria: telegrafiste, stenodattilografe, interpreti.

In una fotografia, Karl Höcker è steso su una sdraio al sole, con una coperta sulle gambe, insieme a diverse ausiliarie SS. Una di loro ha in braccio un bimbo biondo (suo figlio?) di circa due anni che tiene in mano qualcosa, forse un dolcetto per merenda, perché sembra avere un tovagliolo bianco o un fazzoletto al collo per non sporcarsi. La donna sorride, ha un atteggiamento dolce, amorevole, verrebbe da dire normale.

Torneremo piú approfonditamente su questo album fotografico nel capitolo quinto.

L'imprevisto nell'immagine: quando la fotografia svela la rappresentazione.

Non sono solamente i ricordi dei testimoni e dei sopravvissuti a permettere di ricostruire il contesto di realizzazione e di diffusione di una fotografia. Può anche accadere, ma è certo piú raro in un regime dittatoriale che controlla attentamente la sua comunicazione ufficiale, che un'immagine di propaganda sveli qualcosa che appanna l'uniformità del disegno, tradendo cioè l'intenzione e la messinscena organizzata per lo scatto. Ce ne offre un esempio interessante per le considerazioni che possiamo trarne uno dei tanti reportage del campo di Mauthausen.

Istituito l'8 agosto 1938, cinque mesi dopo l'annessione dell'Austria al Reich, a una ventina di chilometri da Linz, il *KL* di Mauthausen divenne presto uno dei peggiori di tutto il sistema concentrazionario, per le condizioni terrificanti a cui erano sottoposti i prigionieri attraverso il lavoro forzato nella cava di granito. In occasione di una delle visite ufficiali di Himmler, il 27 aprile 1941, il campo venne tirato a lucido per fare buona impressione al Reichsführer. L'ispezione di controllo venne ampiamente documentata con un reportage di 104 fotografie poi raccolte in un album (almeno questo è il numero di quelle ritrovate e che oggi sono conservate presso il Bundesarchiv) destinato a un uso interno, a circolare cioè solo tra una determinata cerchia di alti funzionari e SS. Si tratta, dunque, di una narrazione secondo il punto di vista del persecutore, esattamente come le immagini di propaganda dei campi a cui abbiamo già accennato.

Himmler fu accolto con tutti gli onori dal comandante del lager Franz Ziereis, dal Gauleiter August Eigruber, in divisa nera, e da un gruppo di SS in alta uniforme che vediamo in posa davanti all'obiettivo con atteggiamento compiaciuto [30].

Il fotografo, il cui nome è rimasto sconosciuto, era un professionista: in alcune foto scatta da una posizione elevata per inquadrare tutto il comitato di accoglienza e

rendere la loro passeggiata per il campo piú solenne; poi riprende da vicino per realizzare dei primi piani di Himmler e di tutte le persone piú importanti, alternando scatti piú da lontano per enfatizzare l'ampiezza e l'imponenza del lager, all'epoca già di dimensioni considerevoli. Nel 1941, infatti, Mauthausen aveva cominciato a ingrandirsi, creando dall'anno precedente un secondo importante campo, Gusen.

Quel giorno, come appare dal reportage, Himmler volle ispezionare ogni cosa: gli alloggiamenti delle SS, le baracche per i prigionieri, ma soprattutto le attività di estrazione del granito dalla cava (chiamata Wiener Graben), che mediante il lavoro dei prigionieri permettevano alla Dest, una società fondata dalle stesse SS, di lucrare per i diritti commerciali di sfruttamento. Le strade del lager sembrano essere state perfettamente ripulite, l'impressione è di grande ordine e disciplina, forse per non impressionare il Reichsführer con troppa violenza, troppi morti e troppa sporcizia, caratteristiche comuni in tutti i campi di concentramento negli anni di guerra. Fu, del resto, in quello stesso 1941 che Mauthausen si dotò di una camera a gas per eliminare i prigionieri piú deboli e la mortalità fu sempre molto piú alta che negli altri campi di concentramento.

A Himmler piaceva credere che i campi di concentramento fossero un mezzo ideale per risanare la comunità nazionale tedesca dagli elementi devianti e pericolosi, oltre che un luogo di grande laboriosità, utile al progresso della Grande Germania.

A giudicare dal volto sorridente del Reichsführer in diversi scatti, la visita dovette svolgersi nel migliore dei modi. Tutti paiono rilassati, come se visitassero un cantiere di lavoro in una giornata soleggiata di aprile. Prendiamo una delle fotografie scattate mentre la delegazione visita la cava di granito per ispezionare l'avanzamento delle attività di estrazione (fig. 11). Come i detenuti del campo, anche le SS dovettero usare la scala.

11. Una fotografia tratta dall'album di propaganda realizzato a Mauthausen in occasione della visita di Heinrich Himmler nell'aprile 1941.

Una SS fuma con nonchalance una sigaretta mentre sale, apparentemente senza sforzo, i gradini della Wiener Graben con altri commilitoni. Quel gesto, ma soprattutto la postura del corpo, indica la piú totale indifferenza, persino noia, per il luogo in cui si trova, la famigerata «scala della morte» (*Todesstiege*). La scena inquadrata dal fotografo riprende dei gradini bianchi e pulitissimi, senza che appaia alcun elemento di coercizione riferito al lavoro forzato dei detenuti, né scene di violenza o di terrore. Per usare la definizione di Roland Barthes [31], è evidente che qui lo *studium*, ciò che l'immagine rappresenta, non corrisponde affatto a quello che conosciamo del vero significato di quel luogo. Grazie alle testimonianze dei sopravvissuti e alla ricostruzione degli storici oggi sappiamo che ogni giorno a Mauthausen quei gradini costituivano un supplizio per migliaia di detenuti; i prigionieri addetti al lavoro nella cava, denutriti e frustati senza pietà dalle SS, erano costretti continuamente a salirla e a scenderla, portando sulla schiena pesantissimi blocchi di pietra. Con sadismo le guardie spingevano i reclusi, facendoli cadere intenzionalmente in modo che i primi della colonna trascinassero giú tutti gli altri, in una carneficina di corpi schiacciati dalle pietre. Eppure, quella che vediamo nell'inquadratura scelta dal fotografo per il reportage ufficiale è una scala pulita e priva di persone, salvo la delegazione di Himmler: non ci sono le guardie a terrorizzare i prigionieri, non ci sono pezzi di pietra rotolati giú per i gradini, né

tracce di sangue per terra. Non vediamo attrezzi da lavoro (carriole, picconi, imbracature per portare le pietre), ma soprattutto mancano i corpi dei reclusi, vivi o morti.

Forse i detenuti avevano avuto l'ordine durante la visita di rimanere nelle baracche o di tenersi a distanza? Sembra ragionevole supporre che il fotografo ufficiale avesse ricevuto disposizioni precise di non inquadrare i detenuti per non mostrare le loro condizioni di denutrizione e tortura, né scene di violenza o terrore.

Per smascherare la fotografia e toglierle il velo di innocenza che cela l'intento criminale, guardando cioè dietro le quinte di quella messinscena, occorre la conoscenza storica di ciò che fu il lager di Mauthausen e delle atrocità che vi furono commesse. Nel caso illustrato, come per tutte le fotografie che appartenevano a collezioni organizzate o raccolte in album, il racconto visivo non è dato dal singolo scatto, ma dalla narrazione complessiva, cioè dall'insieme di immagini, perché è analizzandole nella loro sequenza che possono venire alla luce elementi utili a colmare le lacune. Osservando alcune foto nei loro dettagli emerge con piú forza il *punctum* a cui faceva riferimento Barthes, cioè un particolare che attira la nostra attenzione, movimentando il quadro e rompendo l'ordine apparente della scena rappresentata.

Se prendiamo un'altra fotografia tratta dallo stesso album di aprile 1941 (fig. 12), nello stesso contesto – la delegazione che sale e scende la scala della cava – notiamo che il fotografo ha catturato (o non è riuscito a evitare?) il corpo di un prigioniero del lager con la divisa a righe, tagliato a metà in un angolo dell'inquadratura: il detenuto è appiattito contro la parete rocciosa, impettito sull'attenti col cappello nella mano destra, consapevole della presenza delle SS. Il gesto della mano che Himmler rivolge al fotografo e lo sguardo che alcune SS rivolgono al detenuto sembrano indicare la presenza di un elemento di disturbo per la messinscena: quel prigioniero non doveva, molto probabilmente, essere lí, ripreso dalla macchina fotografica, doveva *sparire alla vista*, oppure eseguire la sua partitura secondo copione (fingere di lavorare senza sforzo).

In effetti, nel reportage i prigionieri addetti alla cava non sono quasi mai rappresentati e gli unici scatti che li includono nell'inquadratura li mostrano in disparte, in atteggiamento rispettoso e sull'attenti, oppure operosi al lavoro e senza segni manifesti di tortura o denutrizione, come in un normale cantiere.

Come abbiamo visto, il nazismo seppe mentire attraverso le immagini, soprattutto per costruire l'ideologia razziale, tanto il mito ariano che l'idea dell'ebreo. Che milioni di tedeschi ci abbiano creduto o non si siano opposti, è una questione complessa alla quale hanno cercato di rispondere molti storici illustri.

12. Un’altra fotografia tratta dallo stesso album. Himmler è il secondo da destra, col braccio alzato. Nell’angolo in alto a destra si scorge un prigioniero con la divisa a righe, tagliato a metà dall’inquadratura.

Ci preme, però, anche richiamare un altro concetto sull’ambiguità della fotografia nazista e sull’operazione di mistificazione della realtà. Non sempre è possibile sostenere che le fotografie scattate per scopi di propaganda interna o esterna abbiano inventato una realtà inesistente.

Per rimanere sul tema delle immagini dei campi di concentramento, ciò su cui è utile focalizzarsi è non tanto il confine che separa il vero dal falso, quanto piuttosto lo statuto del *verosimile*. Oranienburg, Dachau, Buchenwald, Mauthausen o Auschwitz non sono luoghi inventati per il fotografo, né le persone che appaiono recitano come dei semplici figuranti: SS e prigionieri vivevano realmente ognuno la propria condizione di carnefici e di vittime, anche se i primi decidevano non solo cosa dovevano fare o non fare i secondi, ma anche come dovevano apparire nell’immagine. La piazza dell’appello, le baracche, il filo spinato sono elementi reali, costitutivi di quei luoghi. Ma a rendere quelle fotografie ambigue, verosimili ma non del tutto vere, è la loro parzialità; celano molto piú di quello che svelano e possiedono una dimensione intenzionale nel voler offrire una rappresentazione selettiva, raccontando (e raccontando a se stessi, nella visione dei persecutori) solo una versione della realtà.

Resta da chiedersi quale sia la relazione che lega alla Shoah le fotografie private

dei comandanti e delle SS in servizio nei lager. Pur trattandosi di immagini che non mostrano direttamente i crimini perpetrati dal regime nazista contro gli ebrei, né raffigurano i persecutori compiere azioni brutali, vanno considerate parte integrante del processo della persecuzione degli ebrei e dell'escalation di violenza che lo Stato hitleriano scatenò contro i civili di tutta l'Europa occupata attraverso il rafforzamento e l'ampliamento del sistema dei campi di concentramento. Ma c'è anche un altro punto da richiamare: a togliere il velo d'innocenza alle foto di Karl Otto Koch coi suoi bambini a Buchenwald, cioè a collegarlo alla storia terrificante del campo, è la conoscenza storica del suo ruolo e delle sue responsabilità nell'infliggere violenza e morte ai prigionieri. Lo stesso vale per Johanna Langefeld, che fu responsabile a Ravensbrück e ad Auschwitz della selezione delle prigioniere ebree per la camera a gas, o di Karl Höcker, il cui compito di assistente del comandante Richard Baer includeva anche che fosse presente con lui all'arrivo dei convogli degli ebrei sulla banchina ferroviaria di Birkenau.

Le fonti fotografiche naziste relative ai lager, salvo quelle prodotte a uso personale come gli esempi evocati, che interrogano il tipo di autorappresentazione dei carnefici, richiedono di essere analizzate con attenzione e prudenza, perché sono di difficile interpretazione. Non sempre lo storico è in grado di accertare che si tratti di materiale di propaganda, cioè preparato con finalità di pubblicazione sulla stampa, oppure destinato ai vertici del regime (Hitler, Himmler e i superiori gerarchici dei possessori dell'album), come omaggio o come prova di efficienza nell'assolvimento del proprio compito. Anche lo stesso ambito di propaganda sollecita una lettura piú complessa, perché le foto potevano essere scattate per bisogni diversi: per i giornali di partito, per la stampa nazionale, per le pubblicazioni delle organizzazioni naziste ecc.

Gli esempi che abbiamo riportato ci aiutano a ricostruire il clima in cui il nazionalsocialismo fece ricorso alla fotografia per costruire la propria narrazione, introducendo due elementi che verranno ripresi nei prossimi capitoli: la percezione di sé dei persecutori e l'ambiguità delle fotografie che ci hanno lasciato.

Capitolo terzo

«Sotto gli occhi di tutti»: la deportazione degli ebrei tedeschi

Allo stesso modo della creazione dei campi di concentramento, anche le azioni di violenza contro gli ebrei del Reich e, soprattutto, le deportazioni dalla Germania non furono azioni condotte in segreto.

Della terribile notte di violenza, pestaggi e saccheggi, la *Pogromnacht* del 9-10 novembre 1938 (nota col nome improprio di Notte dei cristalli, dal rumore dei vetri infranti di abitazioni, sinagoghe e negozi) [1], si conoscevano fino a poco tempo fa solo alcune immagini, che sono quelle che si trovano in tutti i libri di storia: gli scatti non mostrano direttamente la furia devastatrice delle milizie del partito nazista e dei membri della Gioventú hitleriana, ma le conseguenze delle loro azioni sulle proprietà degli ebrei (le botteghe razziate e distrutte, le sinagoghe in fiamme) e sugli ebrei stessi, umiliati pubblicamente (ad esempio a Vienna, scene di uomini e donne ebrei in ginocchio mentre lavano le strade con spazzole, spazzolini da denti e coi propri indumenti intimi).

In coincidenza con l'84° anniversario della *Pogromnacht*, nel 2022, lo Yad Vashem di Gerusalemme ha comunicato di aver acquisito per donazione un album contenente gli scatti di fotografi nazisti nelle città di Norimberga e di Fürth che hanno gettato una nuova luce sui fatti di quella tragica notte. Nelle fotografie, infatti, compaiono i perpetratori in piena azione: membri delle SS e delle SA in divisa sono colti mentre devastano i luoghi ebraici. Accatastano libri per bruciarli, spargono benzina sui banchi di una sinagoga, con piccozze e martelli sfasciano le vetrine dei negozi [2]. Il ritrovamento ha permesso di sfatare definitivamente il mito all'epoca diffuso dalla propaganda nazista secondo cui gli attacchi furono «uno scoppio spontaneo di violenza». Si trattò, invece, di un vero e proprio pogrom contro le comunità ebraiche del Reich, orchestrato dallo Stato, e che si compí nella passività generale della popolazione, senza alcuna manifestazione collettiva pubblica di sdegno o solidarietà nei confronti degli ebrei tedeschi. Nelle foto di questa collezione si vedono vigili del fuoco e membri delle SA e SS che partecipano alla Notte dei cristalli, accanto a fotografi in azione o con la macchina in mano. D'altronde che i reporter al servizio del regime fossero coinvolti attivamente seguendo passo dopo passo i persecutori e sostanzialmente agissero come parte integrante dell'operazione antisemita, lo si evince dalla distanza ravvicinata delle inquadrature che indicano la

volontà e il permesso di documentare gli eventi. L'album mostra inoltre scene strazianti di famiglie ebree svegliate in piena notte dai nazisti, terrorizzate mentre assistono in pigiama alla devastazione e al saccheggio della propria abitazione. Secondo Jonathan Matthews, responsabile della Fototeca dello Yad Vashem, si tratta delle uniche immagini della *Pogromnacht* realizzate in interno e non nelle vie o nelle piazze delle città.

In sostanza, il regime nazista non nascose, anzi, fotografò ufficialmente la violenza aizzata contro gli ebrei tedeschi e austriaci, cosí come usava fare con le azioni della propria politica repressiva e antisemita. Non sappiamo, però, in che misura le immagini furono divulgate sulla stampa interna. Prima che venissero scoperte le foto acquisite dallo Yad Vashem, tra le scarse immagini di quella notte di violenze c'erano due scatti pubblicati dal «New York Times» la mattina dell'11 novembre 1938 (prive del nome dell'autore), appena poche ore dopo le devastazioni e i pestaggi.

La popolazione tedesca riprese quei fatti, apertamente o furtivamente, come farà pochi anni dopo quella olandese? Nemmeno questo è noto, poiché non si conoscono fotografie di questo tipo.

Eppure nella Germania di Hitler nel 1938, l'anno in cui la politica antisemita si fece piú pressante, non risultano ordini della Gestapo e del ministro della Propaganda Goebbels che vietassero di riprendere scene di persecuzione contro gli ebrei, né fu emanata alcuna direttiva a censura delle immagini realizzate all'indomani della *Pogromnacht*. In un Paese che indottrinava i suoi cittadini ariani a odiare gli ebrei e a considerare necessario discriminarli, fotografare le scene antisemite doveva sembrare del tutto lecito e normale. D'altro canto, però la popolazione tedesca aveva imparato dall'ondata di arresti preventivi e internamenti nei campi di concentramento che il regime non scherzava affatto con i disobbedienti e sapeva dimostrarsi spietato. Di conseguenza, scattare foto che potevano far emergere il ruolo istigatore del governo nello scatenare la violenza contro i cittadini ebrei tedeschi – ai poliziotti e ai vigili del fuoco fu proibito intervenire per placare i pestaggi e domare gli incendi – era un comportamento rischioso, punibile anche con due anni di carcere[3]. Quattro anni prima, in effetti, Hitler aveva fatto emanare una legge speciale contro la diffamazione dello Stato e del partito nazionalsocialista (Nationalsozialistische deutsche Arbeiterpartei, Nsdap), che tutti i cittadini conoscevano e temevano[4]. Inoltre, mettere in cattiva luce la condotta dello Stato tedesco era pericoloso anche per i reporter stranieri e diversi giornalisti che tentarono di documentare i fatti di quella tragica notte testimoniarono di essere stati minacciati di arresto e di aver dovuto consegnare i rullini. Infine, la stampa locale e i fotografi reclutati dalla propaganda erano consapevoli del ruolo della censura che avrebbe passato al vaglio i loro reportage, poiché il regime era molto attento all'immagine che voleva divulgare sia in Germania

che all’estero [5].

Se la Notte dei cristalli fu un evento poco fotografato, almeno per quanto conosciamo oggi, le deportazioni degli ebrei del Reich lo furono invece abbondantemente, con ogni probabilità molto piú dei campi di concentramento.

Caratteristica comune delle due iniziative politiche criminali compiute nei primi otto anni del governo nazionalsocialista (1933-41), l’internamento nei *Konzentrationslager* e i rastrellamenti degli ebrei dalla Grande Germania, è la cittadinanza delle vittime, che per la quasi totalità erano tedeschi. La persecuzione di una minoranza della popolazione rendeva necessario confezionare una narrazione pubblica finalizzata a legittimare una misura politica su vasta scala. Nell’impossibilità di tenerne completamente nascosta la natura violenta e coercitiva, la deportazione degli ebrei – una minoranza ben integrata nella società e la cui maggioranza apparteneva alla buona borghesia – veniva presentata come un provvedimento del governo urgente ed eccezionale per garantire l’ordine e la sicurezza.

Nel caso degli arrestati inviati nei lager, si trattava di isolare e rendere inoffensivi quegli individui che erano ritenuti criminali, potenzialmente terroristi e fonte di disordine o imbarazzo, mentre per gli ebrei del Reich le deportazioni furono organizzate e fotografate come trasferimenti dettati da esigenze del tempo di guerra, che peraltro consentivano al regime di mettere a disposizione dei tedeschi non ebrei le case e proprietà espropriate. In entrambi i casi, la violenza fu camuffata come misura indispensabile al benessere collettivo, nell’intento di rassicurare gli animi della collettività e di incutere la giusta dose di intimidazione per non provocare proteste.

Dal punto di vista della comunicazione ufficiale del governo nazista c’è però un elemento che distingue le due politiche persecutorie: la dimensione di pubblico spettacolo della repressione.

Per sradicare comunità ebraiche perfettamente integrate e assimilate senza sollevare reazioni di dissenso, il regime doveva innanzitutto recidere ogni legame di solidarietà tra gli ebrei e i non ebrei, orchestrando fin dal 1933 una campagna antisemita violentemente denigratoria e accusatoria che si tradusse in programmi educativi rivolti a ogni fascia di età e categoria professionale. A guerra iniziata, quando Hitler comprese che le politiche discriminatorie messe in atto fin dagli inizi del suo governo non erano sufficientemente efficaci per rendere la Germania *judenrein* («ripulita degli ebrei»), le deportazioni fuori dai confini del Grande Reich di masse coordinate di ebrei – organizzate a partire dal 1940-41 – rappresentarono una misura decisiva per “risolvere la questione” e sbarazzarsi del problema una volta per tutte. Va tuttavia ricordato che la decisione della Soluzione finale, ovvero il genocidio come risoluzione definitiva e come piano sistematico e coordinato in tutta l’Europa occupata, fu presa nel corso della guerra contro l’Urss, non prima dell’autunno 1941 o dell’inverno successivo, quando vennero progettati i centri di

sterminio.

I primi arresti di massa degli ebrei tedeschi, con la deportazione nei campi di concentramento, avvennero all'indomani della Notte dei cristalli e rappresentarono una sorta di banco di prova per testare la reazione dell'opinione pubblica. Prima di scatenare la guerra, Hitler aveva bisogno di consolidare il consenso interno e si mostrò, dunque, prudente nel dosare la violenza contro gli ebrei. Inoltre, nel 1938 la priorità del regime nazista in ambito di politica contro gli ebrei era spingerli con ogni mezzo ad abbandonare la Germania, incentivando con pressioni e minacce l'emigrazione "volontaria".

Fu questa la ragione dell'arresto di circa 30 000 uomini ebrei adulti che vennero internati a Dachau, Buchenwald e Sachsenhausen per il tempo necessario a consentire alle loro famiglie di trovare un visto di espatrio e i mezzi per emigrare oltre oceano. Salvo alcune centinaia che non sopravvissero alla brutalità dell'internamento e ai pestaggi, tutti gli altri vennero rilasciati nel giro di qualche mese.

Le operazioni di rastrellamento e deportazione vennero organizzate come una vera e propria rappresentazione pubblica per offrire alla cittadinanza uno spettacolo e anche un diversivo, ovvero per distrarla dalle preoccupazioni contingenti, tra le quali la reintroduzione, a partire dal 1935, del servizio militare obbligatorio, in preparazione della guerra. Per andare in scena, ogni spettacolo ha bisogno di alcuni elementi fondamentali: una messinscena, una regia, degli attori e dei figuranti, infine il pubblico, le cui reazioni o assenza di reazioni permettono al regista di verificare il livello di gradimento.

Come riuscí il regime di Hitler a combinare tutti questi aspetti? Una fotografia tra le tante scattate in quel periodo ci aiuta a comprenderlo (fig. 13).

La scena mostra gli ebrei di Baden-Baden arrestati il 10 novembre 1938, mentre sono costretti a sfilare per le vie del centro della cittadina, scortati dalle SS e da poliziotti (alcuni in abiti civili), tra gli abitanti che osservano da ogni angolo. In base a quanto è stato possibile documentare a posteriori, sappiamo che la foto fu scattata al mattino, di giovedí, e per la piccola comunità ebraica della famosa stazione termale (composta da meno di 400 persone in quel periodo) fu una lunga e drammatica giornata.

13. Ebrei di Baden-Baden arrestati dopo la Notte dei cristalli, costretti a sfilare per il centro della città scortati da SS, 10 novembre 1938.

Lo scatto è parte di un reportage realizzato da Josef Friedrich Coeppicus, proprietario di un piccolo negozio di fotografia a Baden-Baden, che documentò gli arresti, le umiliazioni a cui furono sottoposti gli ebrei, obbligati a sfilare per la città secondo un preciso percorso organizzato a tappe, come gli atti di una rappresentazione pubblica. Non ci sono prove sufficienti che questo servizio fosse un'azione di propaganda ufficiale, né per attestare che Coeppicus agí rispondendo a una richiesta della polizia locale. Per dissipare ogni ombra sulla sua possibile compromissione col nazismo, nel 1998 è intervenuta la figlia, sostenendo che il padre fosse ostile al regime. Nell'impossibilità di conoscere la verità, dobbiamo limitarci a osservare le fotografie scattate. La successione cronologica con cui vennero realizzate le immagini evidenzia due elementi importanti.

In primo luogo, il reportage mette in luce l'attenta preparazione dell'operazione, che fu orchestrata nei minimi dettagli per accentuare l'umiliazione dei perseguitati attraverso la loro esposizione in pubblico. Gli ebrei scelti per la deportazione in base a liste predisposte dalla Gestapo, circa 80 uomini, furono incolonnati e costretti a percorrere lentamente strade e quartieri del centro di Baden-Baden ritenuti significativi (la stazione di polizia, la sinagoga, la stazione ferroviaria), con diverse soste per coordinare i tempi dell'azione ma anche per assicurare la presenza piú numerosa possibile degli abitanti.

In secondo luogo, la modalità con cui furono catturate le immagini interroga sul ruolo del fotografo rispetto alla scena che ha ripreso: anche ammettendo che

Coeppicus non fosse un fervente nazista, resta difficile credere che fosse un aperto oppositore del regime nel 1938, quando praticamente tutti i dissidenti erano in carcere o in campo di concentramento. È ragionevole supporre che abbia lavorato su richiesta delle autorità locali o, almeno, col loro tacito consenso, dal momento che sarebbe stato improbabile ottenere il permesso di inquadrare cosí liberamente e da vicino le scene di avvilimento degli ebrei, riprendendo i volti non solo degli arrestati ma anche dei poliziotti e delle SS [6].

Nella fotografia in questione si osserva innanzitutto che il fotografo ha scattato da una posizione sopraelevata rispetto alla scena (è in piedi sul muretto opposto a quello che si vede sulla destra) [7], in modo da includere nell'inquadratura i diversi componenti del gruppo: le vittime, i persecutori e i *bystanders*. Gli ebrei, al centro dell'inquadratura, camminano lentamente, o forse si sono appena fermati, presumibilmente a seguito di un preciso ordine impartito dalla polizia. Non indossano il cappello, a differenza di coloro che li scortano e dei concittadini che li osservano.

Conviene anche notare che la fotografia non è particolarmente mossa, né sfocata, seppure colta in movimento, è stata scattata professionalmente e non possiamo escludere che il fotografo abbia agito in sintonia con un comando della polizia al gruppo degli arrestati (anche l'auto sembra ferma o procedere molto piano).

La presenza degli spettatori («bystanders») nelle foto delle deportazioni degli ebrei.

La ricerca storica sulla persecuzione degli ebrei in Germania nel novembre 1938 ha permesso di ricostruire puntualmente il quadro generale e i contesti delle diverse città in cui furono organizzati gli arresti e le deportazioni, confermando la coesistenza costante di due elementi: la dimensione pubblica dell'operazione e la presenza degli abitanti locali come osservatori passivi, curiosi, talvolta compiaciuti dell'oltraggio subito dai loro vicini di casa.

Oggi è quindi possibile interpretare i dettagli di quanto appare nelle fotografie e comprendere meglio lo svolgimento dei fatti, grazie anche alla testimonianza di alcuni ebrei sopravvissuti alla deportazione. Gli uomini ebrei di Baden-Baden, sostanzialmente i capi famiglia, furono arrestati, identificati, raccolti davanti alla stazione di polizia e costretti ad attendere per ore. Attorno alle 11 del mattino, furono costretti a togliersi il cappello e a incamminarsi a passo di marcia verso la sinagoga. L'umiliazione fu enorme, perché inflitta davanti a tutti, tra lo scherno e il disprezzo delle SS e la curiosità divertita di molti spettatori. Obbligati a entrare in un luogo sacro a capo scoperto, gli ebrei dovettero leggere passaggi del *Mein Kampf*, assistere alla devastazione degli arredi sacri e della Torah e poi al loro incendio, quindi a

intonare l'inno *Horst-Wessel-Lied* del partito nazista. Nel primo pomeriggio il gruppo venne condotto verso l'Hotel Centrale (di proprietà di un ebreo). Due di loro, piuttosto anziani, guidavano la comitiva, con un'enorme stella gialla legata al petto, sulla quale si leggeva: «Dio non ci perdona». Dopo aver rilasciato gli ammalati o gli ultrasessantenni, 52 ebrei vennero dichiarati in custodia protettiva e in serata deportati a Dachau [8].

La dimensione di pubblica esibizione emerge da numerosi particolari. Innanzitutto il tragitto tra la stazione di polizia e la sinagoga era percorribile in pochi minuti, mentre la successione di fotografie scattate dimostra che le autorità di polizia decisero di far fare alla processione degli ebrei diverse deviazioni per allungare il percorso e consentire, quindi, alla folla di godere piú a lungo dello spettacolo. In tutto, infatti, la sfilata durò quasi un'ora [9]. In secondo luogo, in questo scatto e in tutti gli altri del reportage, ci sono molte persone ferme a osservare la scena, ai due lati della strada. A sinistra, circa a metà del gruppo di osservatori, ci sono cinque uomini con una tenuta bianca, probabilmente imbianchini o vetrai, e dietro di loro è stato identificato il postino che tiene a mano la sua bicicletta. È ragionevole credere che si tratti di una comunità di persone in cui ognuno conosceva bene l'altro; gli arrestati non erano affatto degli estranei, ma membri di quella stessa comunità dalla quale erano cacciati e umiliati come nemici.

Sulla destra, in posizione sopraelevata, accanto agli alberi di un parco pubblico, c'è una coppia che guarda avanzare la colonna degli ebrei scortati dalla polizia; l'uomo è accovacciato e fotografa. Non sembra agire di nascosto, ma senza preoccupazione di essere sanzionato.

Sul lato sinistro, alcune biciclette sono appoggiate al muro, un dettaglio che sembra indicare che gli abitanti di Baden-Baden siano giunti da tutte le parti della città, abbandonando frettolosamente i veicoli lungo la strada, per potersi posizionare in prima fila e osservare meglio. Come sapevano di quell'arresto di massa? È ragionevole credere che tutta la città ne fosse stata messa al corrente, dal momento che in altre immagini del reportage scattate al mattino ci sono anche bambini in età scolare: il che ci spinge a chiederci se sia stato l'insegnante a farli uscire dalla classe e ad accompagnarli. Continuando a osservare la fotografia, tra la folla che assiste alla scena si vede una donna con un bimbo o una bimba nel passeggino: si è fermata per guardare, ma possiamo escludere che conosca o cerchi qualcuno tra gli arrestati? Gira la testa verso la fila degli ebrei, anche il bimbo o la bimba è in piedi nel passeggino, forse in agitazione. Accanto a questa donna c'è una bambina con le trecce e la divisa scolastica. Un altro ragazzino corre accanto alla colonna di ebrei, non sappiamo per quale ragione: cerca anche lui qualcuno tra gli arrestati, o magari è preso dall'eccitazione dell'evento e vuole emulare i nazisti? L'auto che sosta appartiene alle SS, come si nota ingrandendo l'immagine per inquadrare la targa. Doveva scortare a

passo d'uomo gli arrestati e non è escluso che l'autista si sia fermato per il tempo dello scatto della fotografia, o in conseguenza di un ordine.

Nonostante gli arrestati e le persone che osservano siano vicinissimi tra loro, non è possibile confondere le vittime coi *bystanders*, perché le prime sono scortate ai due lati dalle SS; inoltre – come si è visto – non indossano il cappello, come ulteriore segno di umiliazione. Il livello borghese di una cittadina che all'epoca era una delle piú rinomate stazioni termali d'Europa si nota dalla fattura degli abiti che è identica per gli uomini, ebrei e non: cappotti, impermeabili, cravatte, camicie bianche. Non c'è nulla che distingua esteriormente i cittadini tedeschi ebrei di Baden-Baden dai non ebrei.

Ma quello che piú colpisce a guardare questa fotografia e le altre scattate nello stesso giorno è indubbiamente la quantità di persone che osserva, dimostrando di voler assistere allo spettacolo. In alcuni scatti, ad esempio quando gli ebrei arrivano davanti alla sinagoga, la folla si accalca al punto da spintonarsi e salire in piedi sui gradini per vedere meglio. Anche se non possiamo sapere che cosa pensassero i *bystanders* di quell'azione persecutoria (l'obiettivo della fotocamera non coglie abbastanza da vicino la mimica facciale), a scorrere l'insieme delle fotografie scattate quel giorno si resta colpiti dall'assenza di reazioni di solidarietà o di indignazione.

D'altro canto però, come rileva Christoph Kreutzmüller nel suo saggio[10], calcolando per approssimazione, gli abitanti di Baden-Baden che compaiono nelle foto come spettatori della scena, tra uomini, donne e bambini, sono circa 300, vale a dire l'1 per cento della popolazione residente nel 1938. Questo significa che tutti gli altri erano rimasti a casa intenti alle loro occupazioni, disinteressati a partecipare allo spettacolo o in disaccordo col regime? Oppure sbirciarono la sfilata degli ebrei da dietro la tenda delle finestre? O erano sul posto, ma non furono inquadrati dall'obiettivo? Rovesciando la domanda, i *bystanders* fotografati furono precettati per fare pubblico, o si radunarono volontariamente? In sostanza, quanto la loro presenza o assenza pesa per interpretare il livello di adesione popolare al nazismo rispetto alla politica antiebraica?

Indubbiamente, considerando che la fotografia presa in esame fu scattata di giovedí, un giorno feriale lavorativo, potremmo chiederci che cosa spinse tante persone, pur numericamente una minoranza degli abitanti, a lasciare il proprio impiego per radunarsi a guardare gli ebrei arrestati, spintonandosi per vedere meglio, arrampicandosi sui muretti e sui lampioni, lasciando le biciclette incustodite lungo la strada[11]. A farci propendere per una partecipazione pubblica organizzata e non spontanea è l'attenta disposizione dei vari soggetti della scena: gli osservatori sono collocati ai due lati degli ebrei incolonnati verso la sinagoga, formando una sorta di cordone protettivo che scorta gli arrestati insieme alla polizia e alle SS, di fatto bloccando ogni tentativo di fuga. In questo modo, i *bystanders* diventano

(inconsapevolmente?) partecipi della persecuzione, interagendo con lo svolgersi dell'azione, ma anche rimanendovi, in qualche modo, intrappolati. Fermarsi a guardare una retata di ebrei, essere consapevoli della presenza di fotografi e della Gestapo, implicava necessariamente fare attenzione a ogni tipo di reazione, per evitare di andarci di mezzo.

Se, come si è detto, non disponiamo di informazioni sufficienti a valutare una possibile vicinanza ideologica del fotografo al regime, resta il fatto che Josef Friedrich Coeppicus non ha scattato una o due volte, ma ripetutamente, spingendosi anche dentro alla sinagoga per cogliere le espressioni annichilite e umiliate dei perseguitati. Anche volendo escludere la sua complicità coi persecutori, l'esistenza stessa del reportage propende per una certa dose di voyeurismo nel riprendere la sofferenza dei propri concittadini. Qualunque sia il giudizio sull'operato di Coeppicus, resta aperto l'interrogativo su come collocarlo rispetto alle categorie storiografiche tradizionali: persecutori, vittime, spettatori [12].

Due anni piú tardi, a guerra iniziata, il regime avvierà in maniera piú sistematica le deportazioni degli ebrei del Reich, sempre realizzandole in pubblico, in pieno giorno, ovvero sotto lo sguardo degli abitanti di città e villaggi, curiosi, forse sorpresi, quasi sempre indifferenti alla sorte dei perseguitati [13].

Non a caso, l'espressione «sotto gli occhi di tutti» (*Vor aller Augen*) fu scelta come titolo di un catalogo fotografico che nel 2002 pubblicava per la prima volta in Germania 355 immagini della persecuzione degli ebrei e, in particolare, delle deportazioni dal Baden-Württemberg e dal Palatinato renano [14]. L'accento posto sulla dimensione pubblica dell'espulsione di massa chiamava in causa proprio la volontà del regime nazista di *far vedere* attraverso una produzione fotografica controllata quanto accadeva agli ebrei tedeschi, ma di conseguenza anche, per la popolazione, l'essere messi nella condizione di *vedere* le retate e le deportazioni, azzerando, di fatto, la possibilità di rimanere ignari o di pretendersi, a posteriori, innocenti rispetto alla politica antisemita dello Stato e alle sue tragiche conseguenze.

D'altro canto, però, le immagini di questo tipo sono molto meno numerose di quanto si possa pensare e, ad esempio, le deportazioni da Berlino, dove prima della guerra viveva la comunità ebraica piú numerosa della Germania (160 000 persone), sono tuttora una pagina di storia senza fotografie.

È difficile spiegare la ragione per la quale di 180 trasporti organizzati dalla capitale del Reich verso Riga, Kaunas, Theresienstadt o Litzmannstadt non resti nessuna traccia visiva. Possiamo ragionevolmente supporre che le fotografie vennero scattate come nelle altre città della Germania ma poi vennero distrutte o andarono perse? Oppure esistono, ma non sono ancora state ritrovate? Secondo gli storici che negli ultimi anni si stanno occupando di questo tipo di documentazione dell'epoca nazista, è molto probabile che le foto esistano, forse scattate da fotografi al servizio

del regime, oppure clandestinamente per iniziativa degli stessi perseguitati, o ancora, dagli abitanti dei quartieri dove avvennero le retate. L'ipotesi piú probabile è che restino chiuse nei cassetti delle abitazioni private o mescolate tra i cimeli di guerra dei collezionisti, ma anche che facciano parte di raccolte conservate negli archivi municipali, senza essere state identificate specificamente come immagini della deportazione degli ebrei, esposte al pubblico, o fatte oggetto di studio.

Pur essendo oggi disponibili milioni di fotografie del terrore nazista e dei suoi crimini, è sorprendente rilevare come il repertorio visivo delle deportazioni dal Grande Reich ammonti ad appena qualche centinaio di scatti. Questo tipo di foto ha un valore inestimabile dal punto di vista storico, perché oltre a consentire di identificare i nomi delle vittime e dei persecutori, è in grado di fornire dettagli per ricostruire in maniera piú precisa il contesto generale delle deportazioni, mettendo a fuoco le modalità di realizzazione delle retate nelle varie città, le categorie di soggetti che vi hanno preso parte con ruoli diversi: i poliziotti, le SS, le autorità cittadine, il personale delle ferrovie o dell'amministrazione, e infine gli abitanti locali, non solo osservatori passivi e indifferenti dell'azione, ma elementi importanti di sostegno al regime per mezzo della loro stessa presenza, muta o partecipe che fosse, ma mai apertamente ostile alla persecuzione.

Abbiamo fatto cenno nell'Introduzione all'iniziativa di respiro internazionale intitolata #LastSeen, lanciata a ottobre 2021, grazie alla quale è stato avviato un ampio progetto di raccolta, catalogazione, analisi e pubblicazione delle fotografie delle deportazioni degli ebrei dal Grande Reich tra il 1938 e il 1945, includendo nello studio anche quelle dei sinti e rom e dei disabili da trasferire e uccidere nei cosiddetti centri di «eutanasia» [15]. Il fatto stesso che una volta annunciato il progetto, nel giro di pochi mesi siano state raccolte diverse centinaia di immagini, conferma l'ipotesi che tale documentazione esista e sia anche numericamente cospicua, e che si tratti solo di tempo per portarla alla luce nelle sue dimensioni.

Globalmente, sono fotografie che mettono in scena lo stesso contesto: le deportazioni degli ebrei tedeschi furono organizzate dalla polizia (principalmente la Gestapo) e dalle SS, ma spesso anche dagli amministratori locali (come il *Bürgermeister*, il «sindaco»), con coinvolgimento del personale in servizio per le ferrovie di Stato e alla presenza della popolazione, inquadrata dall'obiettivo dei fotografi. I volti degli spettatori della violenza fatta ai loro vicini di casa ebrei raramente mostrano compassione, disapprovazione o sdegno per l'operare del governo. Oltre alla scarsità di fotografie provenienti dalle grandi città tedesche dove abitavano le comunità ebraiche piú numerose (Berlino, come si è visto, ma anche Francoforte e Stoccarda), restano lacune che la ricerca dovrà cercare di colmare. Un esempio fra tanti: perché dal 1942 non si trovano piú reportage delle deportazioni degli ebrei, mentre si sono conservate prove fotografiche di quelle dei sinti e dei rom

fino al 1943?

Solo quando la raccolta potrà dirsi compiuta, gli studiosi saranno in grado di formulare considerazioni generali piú precise, ma l'analisi delle prime collezioni ritrovate ha fatto emergere un elemento interessante: a scattare le foto furono quasi sempre i poliziotti coinvolti nelle retate, oppure un fotografo ingaggiato dalla polizia di Stato. In alcuni casi, furono le amministrazioni comunali a prendere la decisione di realizzare reportage sull'espulsione degli ebrei dalla propria città per la cronaca locale, ma anche per dimostrare ai vertici dello Stato e ai cittadini come il "trasferimento" fosse avvenuto, grazie all'efficienza delle forze dell'ordine locali, senza disordini e senza dover ricorrere alla violenza fisica.

Sostanzialmente, l'impressione che si ricava osservando queste fotografie è quella di un'attività *ordinaria* del governo tedesco, di una procedura di routine resa urgente dal contesto di guerra: in pieno corso di un conflitto mondiale, evacuare e trasferire gruppi di persone in zone ritenute piú sicure doveva sembrare un'azione necessaria, persino banale (d'altronde, non è escluso che sia talvolta difficile identificare questo tipo di immagini come fotografie della deportazione degli ebrei, in mancanza di informazioni contestuali precise). In realtà, però, dal 1941-42, la comunicazione del regime si accentuò di un tono minaccioso rivolto agli Stati Uniti, dove viveva la comunità ebraica piú numerosa al mondo, per far capire che cosa dovessero aspettarsi gli ebrei, traditori e nemici, dovunque si trovassero.

Allinearsi con la persecuzione antiebraica: immagini dei «Mitläufer».

Nelle fotografie ritrovate delle deportazioni degli ebrei tedeschi, datate tra novembre 1938 e autunno 1942, risalta la presenza costante degli abitanti locali che compongono la scena col ruolo di spettatori. Non sempre, però, possiamo definirli come semplici passanti che guardano (*onlookers* o *bystanders*), perché in alcune situazioni le immagini mostrano una partecipazione di tipo diverso, sia per la mimica facciale e gestuale (sorridono, mostrano compiacimento o approvazione), che per il ruolo effettivo che hanno svolto nel processo di persecuzione. Si tende spesso a dimenticare che l'esproprio dei beni degli ebrei, dalle proprietà immobiliari e conti bancari alle piccole cose personali (i giocattoli dei bambini, gli arredi delle case, la biancheria intima ecc.), fu parte integrante della Shoah, non solo nei centri di assassinio, dove alle vittime venne rubato tutto quanto poteva essere riutilizzato con profitto (persino i capelli, i denti d'oro, le protesi), ma anche nella fase immediatamente precedente, cioè durante le deportazioni.

I fatti di Lörrach, cittadina della Germania sud-occidentale, ci offrono un esempio interessante, perché sono documentati in tutte le fasi della deportazione: l'arresto, il

raduno degli ebrei per il controllo dei documenti, la confisca dei beni, la partenza verso il luogo di deportazione, l'asta pubblica per la cittadinanza locale.

Nel 1978 l'Archivio municipale entrò in possesso di una serie di negativi di fotografie scattate il 22 ottobre 1940 e nelle quarantott'ore seguenti, a Lörrach e località limitrofe. Oggetto del reportage è la deportazione di piú di 6500 uomini, donne e bambini ebrei residenti nella regione del Baden-Württemberg e della Renania-Palatinato verso il campo di Gurs, nei Pirenei francesi. Solo gli ebrei classificati dal regime come *Mischlinge* («misti») per aver contratto matrimonio con un ariano furono esentati dalla deportazione (ma successivamente seguiranno lo stesso destino)[16]. Caricati su pullman e camion verso le piazze delle città individuate come punti di raccolta, gli arrestati vennero sottoposti all'ispezione del proprio bagaglio e a umilianti perquisizioni in pubblico, quindi furono caricati su treni civili e deportati al campo di internamento di Gurs. Alla fine della guerra, il bilancio delle vittime si rivelerà di proporzioni catastrofiche: piú di 4400 non sopravviveranno alla Shoah, poiché quasi tutti gli internati vennero deportati nel 1942 ad Auschwitz, e di altri 600 non perverranno piú notizie.

Mentre la deportazione del novembre 1938 fu una misura persecutoria temporanea, a scopo intimidatorio, e coinvolse un gruppo di uomini adulti, gli arresti di massa dell'autunno 1940 furono le premesse della politica delle deportazioni degli ebrei tedeschi che il regime intensificherà, organizzandole in maniera piú sistematica, due anni piú tardi.

Una delle fotografie di Lörrach (25 sono quelle pubblicate sull'atlante digitale realizzato nell'ambito del progetto #LastSeen) è forse la piú conosciuta ed è illuminante sul contesto in cui si svolsero i fatti[17]. In primo piano, quattro donne e due uomini sono incolonnati verso un punto di raccolta, scortati da due uomini della Gestapo ripresi frontalmente, quasi fossero in posa per lo scatto. L'ultima donna della fila tiene una coperta arrotolata sotto un braccio. Agli ebrei arrestati e convocati per il trasferimento coatto non venivano fornite troppe informazioni sulla destinazione e sul periodo di allontanamento, cosí, nell'incertezza e nel timore di un destino ignoto, ognuno portava con sé tutto quello che pensava potesse servire alla famiglia, nei limiti imposti dalle autorità. Un terzo uomo in uniforme di polizia appare di profilo all'angolo sinistro, mentre gesticola in direzione degli ebrei in fila. Sullo sfondo, davanti a una costruzione, una folla di persone osserva la scena, tra cui molti bambini e adolescenti. Ancora piú in secondo piano, in alto nell'immagine, un gruppo di persone è affacciato dal palazzo accanto; all'angolo sinistro si vede una bambina.

La fotografia in questione è parte di un reportage attribuito a Gustav Kühner, membro della Polizia criminale di Lörrach che fu incaricato di documentare lo svolgimento delle diverse fasi dell'arresto degli ebrei. Va detto, però, che non essendo state ritrovate le prime stampe delle foto, sulle quali erano probabilmente

trascritte le didascalie, resta aperta l'ipotesi che l'autore degli scatti non fosse solo Kühner, ma che forse ci fosse piú di un fotografo. Inoltre, non è del tutto chiara la finalità del reportage, dal momento che di norma i servizi fotografici delle deportazioni non erano commissionati dal Ministero della Propaganda, né venivano pubblicati automaticamente sulla stampa.

La prospettiva delle immagini è a ogni modo unicamente quella dei persecutori che documentano in maniera ufficiale ed esplicita, mossi dal bisogno di giustificare le proprie azioni come misura necessaria. Si trattava, infatti, di mostrare come il governo si preoccupasse di ricollocare gli ebrei tedeschi – discriminati da anni e abbassati al rango di sudditi con la promulgazione delle Leggi di Norimberga del 1935 – in altro luogo rispetto alla loro residenza, lontano dai confini del Grande Reich, agendo in una situazione contingente e urgente (la guerra). La fotografia serviva, in questo caso, a rassicurare la popolazione tedesca, evitando di incrinare il consenso interno, anche perché si metteva in evidenza come fosse bandita la violenza fisica sugli ebrei tedeschi e come i tedeschi non ebrei ottenessero dei vantaggi in conseguenza della loro espulsione, mediante l'asta pubblica dei beni espropriati ai perseguitati e la riassegnazione delle case a cittadini ariani [18].

Esattamente come la foto del 1938 a Baden-Baden (fig. 13), anche la scena immortalata nel 1940 a Lörrach è composta da tre gruppi distinti di persone: i persecutori (due uomini della Gestapo al centro, un ufficiale della Polizia d'ordine sul lato sinistro), le vittime in primo piano (uomini, donne ebrei in stato di arresto, coi bagagli in mano), gli spettatori che osservano quanto accade affacciati dalle proprie abitazioni (gli abitanti di Lörrach). Siamo agli inizi della stagione invernale in una cittadina situata in un'area montagnosa; forse è già freddo ed è per questo che le persone arrestate indossano cappotti pesanti e molti hanno un cappello. Una delle donne porta sottobraccio delle coperte e nella borsa quello che sembra un cuscino. La fattura degli abiti, la cravatta degli uomini, il collo di pelliccia sul cappotto di due delle donne ci danno qualche indicazione sulla condizione sociale degli ebrei arrestati: sono cittadini tedeschi della buona borghesia, privati dei loro diritti e letteralmente buttati fuori dalle loro case. Gli arrestati e i due uomini della Gestapo ascoltano le istruzioni e osservano il gesticolare del terzo ufficiale di polizia sulla sinistra.

Riassumendo, tutta una serie di indizi – l'autore stesso della fotografia (Kühner o un collega?) e il modo con cui ha realizzato lo scatto – sembra indicare un contesto ufficiale di documentazione.

Come hanno messo in luce Klaus Hesse e i curatori del catalogo *Vor aller Augen* in cui è inclusa questa fotografia, diversi elementi concorrono a corroborare l'ipotesi che il fotografo fosse uno dei poliziotti coinvolti nella deportazione: la distanza ravvicinata dalla quale ha scattato, l'atteggiamento dei due uomini della Gestapo, ben

consapevoli della sua presenza, il fatto che il terzo uomo della polizia (colui che impartisce le istruzioni al gruppo degli arrestati) non sembri badare alla presenza della fotocamera. L'autore dello scatto ha quindi agito ufficialmente o, almeno, senza ostacolo. Il carattere ufficiale del servizio si deduce anche dall'assenza di violenza sugli ebrei da parte degli uomini della Gestapo, che condussero la deportazione attenendosi a disposizioni precise ricevute attraverso un memorandum che esortava a trattare decentemente gli arrestati, evitando a ogni costo eccessi di brutalità [19]. Inoltre, i poliziotti coinvolti nell'azione sembrano abbastanza disinvolti, cioè non esplicitamente in posa, perché evitano di guardare direttamente l'obiettivo. Nell'intenzione e nella prospettiva dei perpetratori, la deportazione doveva svolgersi in maniera ordinata, metodica, razionale, in tutte le tappe del processo: arresto, punto di raccolta delle vittime, confisca dei beni, registrazione, trasporto su camion verso la stazione ferroviaria di partenza. Del resto, Heydrich, a capo dell'Rsha, cosí relazionerà pochi giorni dopo, il 29 ottobre 1940, al Ministero degli Esteri: «La deportazione degli ebrei è stata portata a termine senza problemi e senza incidenti in tutte le città del Baden e del Palatinato» [20].

Anche in questa fotografia come in altre che documentano la deportazione dal Reich, la presenza degli spettatori è palese: sono in tanti ad accalcarsi curiosi dietro ai poliziotti e alcuni assistono dal parapetto di un balcone. Evidentemente non era vietato guardare, né è escluso che gli abitanti di Lörrach abbiano scattato delle foto. Quel che preme sottolineare però è che non siamo in grado di decifrare i loro pensieri, anche perché molti osservatori sono tagliati dall'inquadratura, si scorge solo metà del loro viso e del loro corpo, quindi la gestualità e la mimica facciale non sono interpretabili. Anche delle sei persone affacciate, tra cui una bambina, è impossibile farsi un'idea dell'espressione: sono solo curiose per quell'evento che doveva costituire un diversivo, o anche solidali col regime che espelle dalla società gli ebrei? Sono indifferenti o forse sdegnati ma intimoriti dall'essere testimoni della violenza dello Stato che può degenerare in altre azioni contro i civili? Provano pietà, compassione, sono emotivamente sconvolti dalla persecuzione verso coloro che fino a poco prima erano i loro vicini? A essere cacciati di casa e umiliati nell'attesa di partire per ignota destinazione sono dei cittadini tedeschi come tutti gli altri, educati e ben integrati, ma che il nazismo aveva reso dal 1933 dei reietti.

Il fatto stesso che tutte le gamme di atteggiamento siano plausibili e possibili mantiene aperto l'interrogativo sul livello di adesione e di consapevolezza della popolazione tedesca rispetto all'operato del regime. In altre fotografie scattate nelle stesse circostanze, si vedono passanti in bicicletta e bambini di varie età, fermi a guardare gli ebrei arrestati.

Ma torniamo a concentrarci sulle vittime. Il reportage degli ebrei di Lörrach rivela lo smarrimento e la preoccupazione degli arrestati che non capiscono né la ragione di

essere perquisiti e trattati come criminali, né perché debbano essere portati via dalle proprie abitazioni senza sapere dove. Di nuovo come nella fotografia di Josef Friedrich Coeppicus del 1938 (fig. 13), anche in questo caso si tratta di cittadini tedeschi rispettabili e totalmente assimilati, lo si comprende oltre che dagli abiti che indossano, dalla buona fattura delle valigie e degli accessori (cappelli, borse, ombrelli) e dall'assenza di segni esteriori di ortodossia religiosa. Le persone arrestate non hanno nulla che possa identificarli coi tratti violentemente ripugnanti della propaganda antisemita.

Parallelamente, sul versante dei persecutori, le immagini ne mostrano l'identità, se non anagrafica, almeno per la categoria professionale di appartenenza: la Polizia criminale e la Gestapo, un elemento che salda strettamente la politica antiebraica del regime alla politica di sicurezza interna. Cosí come per i campi di concentramento la narrazione pubblica metteva in rilievo la solerzia dello Stato nell'isolare e punire i criminali e i sovversivi, per la deportazione degli ebrei la comunicazione ufficiale segue lo stesso schema. Se il governo non sente il bisogno di occultare la repressione è perché la ritiene una misura giusta nell'interesse della nazione.

D'altro canto, l'atmosfera di indifferenza generale della popolazione di Lörrach, finanche di aperto entusiasmo per l'opportunità di partecipare all'asta pubblica, non costituisce affatto un'eccezione nel contesto dell'epoca. È infatti documentato che il regime nazista poté contare fino ai primi anni di guerra su un ampio consenso interno, quasi senza incontrare ostacoli.

Il 22 novembre 1940, esattamente un mese dopo la deportazione, la stampa locale iniziò a pubblicare annunci per mettere all'asta i beni confiscati agli ebrei. Le vittime non venivano nominate individualmente, ma l'articolo del giornale indicava l'indirizzo dove si trovavano i mobili e gli oggetti in vendita (pentolame, accessori personali, biancheria, suppellettili di ogni genere), affinché ognuno potesse farsi un'idea del valore economico. Stando alle fotografie di quei giorni, l'iniziativa riscosse un enorme successo: centinaia di persone, inquadrate dal fotografo (sempre Gustav Kühner?), sono accalcate nel punto di ritrovo per ascoltare l'elenco dei beni messi in vendita, letto da un poliziotto, e aggiudicarseli al miglior prezzo. Alcuni sorridono e sembrano divertirsi; in una foto, in particolare, un uomo sembra addirittura salire sulle spalle di una donna per vedere meglio l'asta[21], ma forse è un gesto scherzoso per il fotografo, che scatta anche in questo caso da una posizione sopraelevata per catturare una scena di gruppo. Poiché gli arrestati appartenevano per la maggior parte alla buona borghesia tedesca, i loro beni erano in ottimo stato, spesso raffinati per stile e materiale (stoviglie di porcellana, biancheria di lino ecc.).

Conviene sottolineare che l'asta dei beni espropriati agli ebrei tedeschi era una procedura legale, quindi i cittadini del Reich che se ne impossessarono, lo fecero senza infrangere alcuna norma. Ma la partecipazione di massa e la contentezza di

molti volti sorridenti nelle fotografie dei reportage del 1940 sono alquanto inquietanti. Le proporzioni numeriche e l'atteggiamento della folla interrogano, ancora una volta, il processo di adesione alla politica del regime, di appiattimento delle coscienze, quindi di presa di distanza emotiva e morale rispetto alle sorti dei propri concittadini, che consentí a molti di prosperare sulla disgrazia altrui.

La scrittrice e giornalista franco-tedesca Géraldine Schwarz, parlando dei suoi nonni paterni, che all'epoca del nazionalsocialismo approfittarono di una di queste aste pubbliche in cui venivano venduti i beni degli ebrei deportati, li ha definiti con queste parole che valgono anche per i cittadini di Lörrach e delle altre località del Reich in cui avvennero questi fatti:

> Erano semplicemente *Mitläufer*, persone «che seguono la corrente», conformisti, gregari. Semplicemente: nel senso che il loro atteggiamento era stato quello della maggioranza del popolo tedesco, un accumulo di piccole cecità e piccole viltà che, messe l'una accanto all'altra, avevano creato le condizioni necessarie al compiersi di uno dei peggiori crimini di Stato organizzati che l'umanità abbia conosciuto [22].

In sostanza, milioni di *bystanders* e *Mitläufer* permisero al regime nazista di portare a compimento la sua politica di persecuzione, espulsione e messa a morte degli ebrei senza incontrare opposizioni rilevanti. Se in Germania non furono assenti manifestazioni di resistenza e disobbedienza, ormai la storia ha appurato che si trattò di episodi minoritari, poco organizzati e spesso limitati a comportamenti e ad azioni dei singoli.

Secondo la storiografia piú accreditata della Shoah, nelle intenzioni del Führer gli ebrei tedeschi avrebbero dovuto essere gli ultimi a essere deportati e uccisi, perché solo a guerra conclusa sarebbe stato possibile completare la Soluzione finale senza rischiare che la popolazione tedesca manifestasse dissenso, o la ostacolasse.

Prima di maturare la decisione di «risolvere definitivamente la questione ebraica» con il genocidio, Hitler prese in considerazione e avviò diverse politiche persecutorie per liberare la Germania dagli ebrei, inizialmente sotto forma di minacce e discriminazioni per incentivare l'emigrazione, poi, con lo scoppio della Seconda guerra mondiale, mediante espulsioni coordinate e di massa, fino a una vera e propria politica di deportazione che ebbe inizio in maniera sistematica dall'autunno 1941. Fu infatti a metà settembre di quell'anno che Hitler comunicò ai suoi vertici, tra i quali Himmler e Heydrich, la risoluzione di procedere con la deportazione di tutti gli ebrei dal Grande Reich, trasferendoli verso i ghetti nei territori orientali occupati (a Riga in Lettonia, a Minsk in Bielorussia, a Litzmannstadt/Łódź nella Polonia annessa, ma anche a Theresienstadt/Terezín nella Cecoslovacchia incorporata al Reich) e poi nei centri di assassinio (Chełmno, Sobibór, Auschwitz). Il 23 ottobre, Heinrich Müller,

capo della Gestapo, emanò un ordine che vietava agli ebrei di lasciare il Reich, facendo quindi scattare una trappola senza via d'uscita. Nel giro di un anno, da ottobre 1941 all'ottobre seguente, vennero deportati circa 183 000 ebrei dalla Germania, dall'Austria e dalla Cecoslovacchia. I trasporti si intensificarono dopo l'entrata in guerra degli Stati Uniti, a dicembre 1941, che agitò in Hitler il vecchio trauma dell'accerchiamento (ereditato dalla sconfitta nella Prima guerra mondiale, cioè di una Germania circondata da nemici e costretta ad arrendersi senza essere stata sconfitta militarmente), spingendolo ad accelerare la politica antiebraica verso lo sterminio.

I trasporti vennero organizzati in maniera centralizzata dall'Ufficio IV B4 dell'Rsha, diretto da Adolf Eichmann, che diventerà l'esperto delle deportazioni di massa degli ebrei.

Che cosa resta delle ultime ore prima della deportazione di migliaia di ebrei tedeschi? Solo qualche centinaio di fotografie, che pur poche rispetto al numero di vittime costituiscono documenti di inestimabile valore per documentare gli ultimi momenti di intere famiglie distrutte nella Shoah. Oltre a essere di ausilio ai fini di una giustizia morale per le vittime, nel tentativo di dare un nome a ogni persona deportata, ricostruendone il destino durante la guerra, le immagini evidenziano l'apparato amministrativo e anche logistico che fu propedeutico a tali azioni, sottolineando con forza la pluralità di figure e di professionalità che furono coinvolte con vari ruoli.

Le fotografie vanno analizzate nei piú piccoli dettagli affinché possano rivelare tutto quello che c'è dietro un'inquadratura; non basta solo ridelineare il contesto storico.

La sera del 20 novembre 1941 partí da Monaco un trasporto con 997 ebrei diretti a Kaunas, in Lituania, uccisi poco dopo l'arrivo. Non risulta nessuna persona sopravvissuta di quel trasporto, ma del loro ultimo viaggio si sono conservate 14 fotografie, questa volta scattate quando il sole era tramontato da un pezzo, poiché si trattò di una delle rare deportazioni organizzate di sera e non di giorno. Per riuscire a fotografare nell'oscurità fu necessario installare dei fari e, quindi, preparare accuratamente la scena da inquadrare.

L'Archivio municipale di Monaco le ha acquisite nel 1999, quando ha ricevuto in donazione la residenza di Michael Meister, un avvocato tedesco, autore di un pamphlet antisemita in cui queste immagini erano incluse. Se i ricercatori escludono che Meister sia l'autore del reportage, resta da interrogare il suo coinvolgimento col nazismo e coi fatti rappresentati. Perché aveva quelle fotografie?[23]. Indubbiamente, le immagini sopravvissute di quella notte (i negativi non sono stati ritrovati) mostrano circostanze che sembrano raccontare la "normalità" della deportazione. Uno degli elementi che disorienta il nostro sguardo nell'osservare queste e altre fotografie simili

è l'assenza di violenza fisica. Solo contrastando la narrativa dei persecutori con la testimonianza dei sopravvissuti (in questo caso, come si è detto, del primo trasporto da Monaco non tornò vivo nessuno) è possibile sapere che i poliziotti e le SS non esitarono a mostrarsi brutali e a picchiare gli arrestati, spintonandoli per farli salire sui vagoni e ammassarli. Ma i reportage puntavano a comunicare il trasferimento degli ebrei come un procedimento inerente la pubblica sicurezza, da svolgersi senza spargimento di sangue e senza incidenti. Il fatto che gli ebrei del Reich venissero deportati con treni civili incrina l'immaginario comune sulle deportazioni (anche molti ebrei francesi e belgi non furono trasportati con treni merce), ma questo non rese il loro viaggio meno penoso e inumano.

Con l'intensificarsi dei bombardamenti dell'aviazione inglese nell'autunno 1941, il regime inasprí la propaganda antiebraica, stigmatizzando gli ebrei tedeschi come nemici interni, vale a dire presentando le deportazioni come misure punitive nei loro confronti. La guerra aerea forní a Hitler un ulteriore argomento per ordinare di accelerare le espulsioni degli ebrei dalle loro abitazioni, di fatto accogliendo le pressioni di Goebbels e dei Gauleiter di rendere il Reich e i territori occupati *judenfrei* («liberi dagli ebrei»).

Proprio il numero relativamente modesto di queste immagini ne accentua il valore documentale di fonti capaci di illustrare la fase preliminare allo sterminio, ricostruendo la Shoah come processo non solo politico, ma anche sociale, che coinvolse svariate categorie di persone. La sfida che pongono queste fotografie è quella di andare oltre la prospettiva dei persecutori, del loro sguardo sulla deportazione e del linguaggio burocratico utilizzato, che talvolta appare nelle didascalie originali o nei documenti che prepararono i trasporti (*Evakuierung*, «evacuazione»; *Abtransport*, «trasporto di prigionieri»; *Umsiedlung*, «reinsediamento»). Al di là del vocabolario amministrativo che tende ad appiattire la vicenda umana, eliminando ogni traccia di emozione e di empatia, e oltre le inquadrature che scelsero i fotografi al servizio del nazismo, piú o meno arruolati dalla propaganda o membri delle strutture persecutorie, restano però i volti delle vittime nella loro struggente umanità e nel loro smarrimento di fronte a quell'inspiegabile espulsione dalle loro vite.

Forse la vera violenza non è sempre quella esplicita e cruenta che si può vedere in un'immagine della Shoah, ma è anche quella nascosta nelle vite spezzate di migliaia di persone mandate a morire per la colpa di essere nate ebree. Una delle 14 fotografie degli ebrei di Monaco deportati a piú di mille chilometri di distanza per essere assassinati è l'ultimo ritratto di due bambine (forse sorelle o parenti?), vestite di tutto punto col cappotto, il berretto e la sciarpa (fig. 14). Sono marchiate con la stella di David cucita sul lato sinistro degli abiti, imposta a tutti gli ebrei del Reich da settembre 1941. Essendo quasi notte, in inverno inoltrato, sono incappucciate per

proteggersi dal freddo. La piú grande guarda diritto nell'obiettivo, i suoi occhi esprimono tutta la preoccupazione e la fatica di quel momento, mentre la piú piccola guarda qualcosa che non vediamo e regala al fotografo un sorriso innocente.

14. Due bambine ebree deportate da Monaco a Kaunas, 20 novembre 1941.

Le fotografie naziste sono atti di persecuzione, nella misura in cui impongono alle vittime di essere riprese in condizioni di umiliazione e sofferenza. Soffermarci oggi su queste immagini e reggere lo sguardo della bambina di Monaco di cui non sappiamo nemmeno il nome ci sconvolge, perché noi conosciamo la fine della storia. Ma l'emozione non basta a dare senso alla fotografia del dolore se non le si associa anche la percezione di uno sguardo politico, per usare le parole del filosofo Georges Didi-Huberman. Colmare i vuoti di un'inquadratura, leggere ciò che non viene rivelato dall'immagine (in questo caso la violenza celata e la finalità della deportazione), interpretare la foto non solo come singolo frammento di un fatto, ma anche come una storia nel suo contesto, sono azioni che interpellano la nostra responsabilità di osservatori (*bystanders*) del male altrui e di fruitori di immagini di cui spesso non comprendiamo pienamente il senso.

Capitolo quarto

Foto-souvenir degli *Ostjuden*, tra reportage di propaganda e scatti privati dei persecutori

> Ancora una volta, oggi, voglio essere profeta. Se la finanza ebraica internazionale riuscisse, in Europa o altrove, a far precipitare ancora una volta le nazioni in una guerra mondiale, il risultato non sarebbe la bolscevizzazione dell'Europa e la vittoria del giudaismo, ma lo sterminio della razza ebraica in Europa [1].

Nel sesto anniversario del suo governo, il 30 gennaio 1939, cosí si espresse Adolf Hitler, tenendo un celebre discorso di stampo profetico e dal tono apocalittico davanti al Reichstag. Attribuendo agli odiati nemici ebrei la colpa di tramare con le potenze occidentali, Stati Uniti in testa, per trascinare la Germania in un imminente conflitto, il Führer prefigurava la necessità di punire la «razza ebraica», togliendola definitivamente di mezzo. Con questa "profezia", reiterata piú volte negli anni di guerra, la convinzione dell'esistenza di una cospirazione ebraica mondiale assunse un'importanza sempre piú centrale e ossessiva.

Hitler legava indissolubilmente il destino del Reich alla necessità di annientare gli ebrei (la scelta del vocabolo, *Vernichtung*, indicava chiaramente lo sterminio) [2], offrendo una narrazione della storia che non solo si basava su una logica di razzismo biologico, ma che andava sotto il segno di una redenzione imprescindibile, perché connaturata alla stessa sopravvivenza del popolo germanico ariano [3]. Questo spiega, tra l'altro, la struttura lessicale dell'incipit della profezia per collegare il presente al passato (*noch einmal*, «ancora una volta») e per enfatizzarne il messaggio catastrofico: l'avverarsi di una condizione funesta (*wenn*, «se...»), una guerra contro la Germania e l'Europa per colpa degli ebrei, e la realizzazione immediata della sua diretta conseguenza (*dann*, «allora»; *damit*, «con questo») [4], vale a dire la distruzione totale dell'ebraismo. Il risentimento e la rabbia che traspaiono dalle parole del dittatore nazista sono alimentati dal sentimento di umiliazione pubblica, di perdita, di pace disonorevole che la Germania aveva subito al termine della Grande guerra. Secondo la leggenda della «pugnalata alla schiena» (*Dolchstoßlegende*), si era trattato di una disfatta ingiusta, imposta come resa incondizionata e non la conseguenza dignitosa di una sconfitta militare, e fu quindi vissuta dalla Germania come il risultato di un tradimento interno per opera di cospiratori (i traditori di novembre, tra cui gli ebrei comunisti e socialisti) [5].

Con queste premesse, negli anni del nazionalsocialismo, in Germania odiare gli ebrei divenne un vero e proprio leitmotiv, un codice culturale piú martellante e incisivo negli ambiti del discorso pubblico, strettamente controllato e censurato, che in quello privato, che il regime poteva controllare solo entro certi limiti. Non era necessario conoscere direttamente un ebreo per convincersi della fondatezza, oppure della falsità di tale discorso, poiché la propaganda del regime si scagliava contro un fantasmatico *der Jude*, un'entità vaga e impersonale che corrispondeva a tutti gli ebrei del mondo e a una creatura bifronte. Da un lato, l'ebreo era rappresentato come un essere demoniaco dotato di superpoteri malvagi e capace di manovrare la finanza mondiale, metafora di un mondo moderno, industriale e urbano che il nazismo detestava perché lo interpretava come una regressione e una degenerazione. Dall'altro, veniva raffigurato come una creatura disgustosa e abbietta, simbolo di ogni male nel mondo ed equiparata a un virus pestilenziale o a una metastasi incurabile, da estirpare senza pietà per evitare il contagio. Due poli estremi, in cui l'antisemitismo non vedeva alcuna contraddizione, in una distorsione completa tra l'ebreo reale e quello immaginato [6].

La guerra all'Est fu preceduta e preparata da anni di propaganda e divulgazione pseudoscientifica che insistettero sull'associazione ebreo-peste (*Pest*), o ebrei-epidemia (*Seuche*), attingendo continuamente al vocabolario medico. Piú in generale, tutta l'Europa orientale da conquistare veniva presentata come un ricettacolo di malattie contagiose, in quanto abitata da popolazioni slave arretrate culturalmente, abituate alla sporcizia e alla promiscuità, quindi immuni ai microbi [7]. Se nel progetto nazista del grande impero germanico fondato sul principio dell'ineguaglianza tra le razze, gli slavi (i polacchi, i russi…) erano destinati a essere ridotti in schiavitú, per gli ebrei non c'era posto e avrebbero dovuto, in un modo o nell'altro, letteralmente *sparire* (*verschwinden*) dalla faccia della terra [8].

L'azione pervasiva di indottrinamento ideologico ebbe un tale peso nella società tedesca degli anni del nazionalsocialismo da far diventare l'idea che gli ebrei fossero degli *agenti patogeni* da debellare un pensiero molto diffuso, persino banale, cioè ripetuto e interiorizzato per slogan e per stereotipi. Ciò nonostante, nei primi anni il regime si dimostrò cauto nell'agitare l'urgenza della questione ebraica, evitando di entrare nei dettagli di come avrebbe voluto risolverla, ma facendo comunque largo uso di un vocabolario della violenza (a partire dall'abuso del verbo *vernichten*, «sterminare») che dalla fine del XIX secolo era ormai comune in ambito politico. La ragione di tale prudenza non fu solamente il fatto che la decisione del genocidio fu un processo maturato nel tempo e portato a compimento durante il primo anno dell'Operazione Barbarossa; Hitler voleva anche evitare il rischio che prima dello scoppio della guerra la popolazione tedesca si dissociasse dal governo e sollevasse pubbliche proteste per misure troppo esplicitamente violente contro gli ebrei del

Reich [9].

Fotografi tedeschi al fronte: tra propaganda antisemita e cacciatori di souvenir.

Un mese dopo l'invasione della Polonia, il Ministero della Propaganda del Reich diramò un ordine a tutte le unità di propaganda mobilitate sul fronte orientale, in cui, alla sezione 2, veniva disposto come compito di alta priorità quanto segue:

> Inviare da Varsavia e dai territori occupati, possibilmente in misura maggiore rispetto a quanto fatto fino ad ora, filmati di tutti i tipi di ebrei, non solo immagini caratteristiche, ma anche durante il lavoro forzato. Questo materiale dovrà servire a rafforzare l'educazione antisemita interna ed esterna [10].

Quando Hitler mise in atto la decisione di attaccare la Polonia e in poche settimane la sottomise e la cancellò dalla geografia politica europea – la nazione venne smembrata in due parti, occupata a ovest dalla Germania e a est dall'Unione Sovietica, in applicazione di un patto segreto di non belligeranza tra le due potenze – la politica antiebraica dello Stato nazista aveva già attecchito nelle coscienze di milioni di tedeschi. Puntellato da un linguaggio pandemico, catastrofista e apocalittico, l'antisemitismo era diventato un vero e proprio elemento culturale assimilato alla vigilia della Seconda guerra mondiale.

Da almeno sei anni, i soldati e gli ufficiali della Wehrmacht, i poliziotti, le SS e i civili mobilitati sul fronte polacco, col compito di occupare e amministrare il territorio conquistato, avevano imparato che gli ebrei non erano esseri umani ed era del tutto normale odiarli e provare repulsione per loro. L'antisemitismo aveva talmente modellato e pervaso il loro pensiero da condizionare completamente la visione degli ebrei dell'Est, soprattutto le comunità piú povere che vivevano legate alle tradizioni religiose e rituali.

A differenza degli ebrei tedeschi, del tutto integrati nella società e non distinguibili esteriormente, quelli polacchi che vivevano negli *shtetl* («villaggio», in yiddish) o nei quartieri ebraici delle città erano vestiti con abiti tradizionali e coi segni dell'ortodossia religiosa. Soprattutto gli uomini con la barba lunga e i *payot* (o *peot*), i due boccoli laterali, il *tallèd*, lo scialle da preghiera, sulle spalle, si prestavano a incarnare gli stereotipi antisemiti. Per questo, una volta sbarcati in Polonia, i tedeschi videro gli *Ostjuden* come la prova *visiva* dell'esistenza di quella creatura degradata e rivoltante (*der Jude*, «l'ebreo»), diventata cosí familiare nella letteratura dell'infanzia, nei testi scolastici e culturali, nei manuali d'istruzione militare e di formazione politica.

15. Un gruppo di soldati su un treno diretto in Polonia in una fotografia di propaganda del 1939. Sul vagone una scritta recita: «Partiamo per la Polonia per dare un sacco di botte agli ebrei».

Il Ministero della Propaganda seppe quindi cogliere la straordinaria opportunità in termini di comunicazione interna che la conquista della Polonia offriva al Reich. In primo luogo, la componente razziale della popolazione dominata consentiva al regime di concretizzare il mito della superiorità degli ariani: il territorio occupato era abitato da persone ritenute inferiori (gli slavi, cioè i polacchi), pertanto da ridurre in schiavitú, e da un popolo nemico e indesiderato di cui era necessario sbarazzarsi (gli ebrei). In secondo luogo, lo sfruttamento economico che derivava dall'espansione territoriale della Germania permetteva a Hitler di rafforzare il proprio consenso interno, mostrando al popolo tedesco che la guerra non comportava solo sacrifici, ma anche importanti vantaggi in termini di ricchezza e benessere.

Parallelamente, la rapida conquista del territorio polacco, dove vivevano piú di 3 milioni di ebrei (la comunità piú numerosa in Europa), rese la questione ebraica ancora piú centrale e urgente nel programma politico del regime. Come trattarla e come risolverla efficacemente? In attesa di prendere una decisione definitiva, anche studiando programmi di espulsione di massa o di concentramento coatto in specifiche regioni dell'Est da trasformare in riserve ebraiche, il governo hitleriano agí simultaneamente su due piani: scatenare sulla comunità ebraica polacca una violenza brutale, fatta di umiliazioni pubbliche, segregazione nei ghetti, pestaggi e uccisioni, e documentare l'esistenza degli ebrei dell'Est secondo canoni precisi per rendere la loro

presenza una minaccia concreta.

Va ricordato che la guerra funzionò da potente detonatore, alzando il livello della violenza sui civili in generale, non solo sugli ebrei locali, e creando un contesto di emergenza in cui ogni tipo di brutalità venne considerato lecito. L'invasione fu accompagnata da ordini e da disposizioni trasmessi ripetutamente da Berlino ai comandi dell'esercito tedesco, delle SS, della polizia e delle Einsatzgruppen, avvertendo del rischio di imbattersi in movimenti diffusi di resistenza nella popolazione, da stroncare senza pietà, ma anche del pericolo di contagio mortale. Nelle pubblicazioni del regime, la Polonia veniva presentata come un Paese sottosviluppato, sporco, degradato, ovvero come un ambiente altamente contaminato da microbi e virus potenzialmente letali, alimentando una psicosi patologica che sfociò anche nell'adozione di pratiche specifiche di guerra, come ad esempio l'uso massiccio del lanciafiamme che consentiva di distruggere a distanza interi villaggi polacchi, senza alcun contatto fisico [11]. A tal proposito, la ghettizzazione degli ebrei, cui si diede avvio già dal mese di ottobre 1939 con la creazione del primo ghetto a Piotrków Trybunalski, fu intesa inizialmente come misura di prevenzione sanitaria per isolare gli ebrei, fonte di epidemie spaventose, separandoli dai non ebrei [12].

Un articolo intitolato *Juden unter sich* («Gli ebrei fra loro»), apparso il 24 luglio 1941 sulla rivista popolare «Berliner Illustrierte Zeitung», intendeva dimostrare la natura degenerata degli ebrei attraverso alcune fotografie scattate in Polonia dagli operatori di un'unità di propaganda. Secondo l'autore del reportage, gli ebrei sono portatori di microbi e malattie infettive, quindi responsabili di epidemie e contagi mortali. Questa impostazione consente di presentare ai lettori tedeschi il ghetto come una zona di quarantena indispensabile per contenere una terribile emergenza sanitaria, vale a dire come misura a tutela della salute del popolo del Reich. Una delle foto piú inquietanti, scattata dal fotografo Ludwig Knobloch, inquadra un viso attraverso l'oblò di una porta sbarrata, sulla quale un cartello in polacco e in tedesco recita: «Tifo. Ingresso e uscita severamente vietati» [13].

Nei primi due anni di occupazione fotografare e riprendere gli ebrei polacchi corrispose, dunque, a un obiettivo preciso e si concretizzò in una quantità impressionante di immagini, non tutte però realizzate con la stessa finalità e nello stesso contesto. Accanto ai reportage di propaganda commissionati da Berlino, anche i soldati, i poliziotti e i fotografi tedeschi scattarono migliaia di fotografie, agendo quasi sempre per iniziativa personale e con scopi diversi, ma principalmente per collezionare un ricordo di guerra, un souvenir di un momento percepito come straordinario, seppur drammatico.

Per le forze tedesche di occupazione e per le autorità militari – in minor misura per i civili mobilitati o trasferiti sul fronte orientale, perché maggiormente controllati – documentare con foto e filmati l'umiliazione, la sopraffazione e l'uccisione degli

ebrei [14] divenne presto un'abitudine diffusa, solo limitatamente scoraggiata dai divieti e dalla censura che esercitava il Ministero della Propaganda. Piú di 100 000 soldati dell'esercito tedesco acquistarono un apparecchio Agfa o Leica di ultima generazione e lo portarono con loro in Polonia, cimentandosi come fotografi amatoriali per catturare scene memorabili di guerra, tra le quali i ritratti degli ebrei cenciosi e sottomessi. Solo l'Archivio federale di Coblenza possiede piú di mille album di soldati o poliziotti tedeschi, in cui immagini della routine militare si mescolano a quelle che raffigurano piú o meno esplicitamente scene di atrocità. I rullini venivano sviluppati dai fotografi locali e alimentavano anche un mercato di fotografie "tipiche" di guerra e di cartoline postali da inviare alle famiglie [15]. In altri casi, invece, i soldati requisirono le fotocamere agli ebrei e alla popolazione civile sottomessa, documentando spontaneamente i rastrellamenti, le deportazioni, i saccheggi e i pestaggi.

Non si trattò solamente di un'iniziativa personale, facilitata dal processo di democratizzazione e di popolarità della fotografia; i militari che partivano in guerra erano spronati in vari modi a immortalare le loro esperienze entusiasmanti con scatti ricordo. Ad esempio, il regime aveva predisposto degli album per la vendita, con la copertina recante la scritta «Zur Erinnerung an meine Dienstzeit» («In memoria dei miei anni di servizio»), adornata spesso di motivi come la svastica o l'aquila [16]. Inoltre, una pubblicità dell'Agfa invitava gli arruolati in guerra a comperare i suoi rullini e a scattare foto da spedire a casa, per costruire un ponte tra il fronte di guerra e la patria («Photos. Eine Brücke zwischen Front und Heimat»), esortazione reiterata piú volte anche da Joseph Goebbels. Infine, le riviste di fotografia e gli stessi laboratori fotografici in Germania diffondevano manuali pronti all'uso e anche esemplari per imparare a comporre un album di guerra. I risultati di queste strategie volte a promuovere la fotografia del Reich furono immediati e di proporzioni enormi. Il numero degli scatti realizzati dai singoli soldati sul fronte di guerra equivale a quello prodotto dai reporter di propaganda militare [17].

È significativo osservare che la maggioranza delle fotografie che si sono conservate proviene proprio dai primi anni di dominio della Polonia. Per gli altri Paesi occupati dell'Est ne è stato ritrovato un numero molto piú ridotto, scattate soprattutto in Unione Sovietica e in Lituania. Questo tipo di immagini è, invece, significativamente assente nell'Europa occidentale sotto il Terzo Reich, anche in quei Paesi come l'Olanda, il Belgio o la Francia dove alla vigilia della guerra vivevano comunità ebraiche piuttosto numerose. Indubbiamente, il contesto diverso in cui si svolsero le deportazioni e le uccisioni nell'Est e nell'Ovest ha rappresentato un fattore determinante per la produzione di documentazione visiva sulla Soluzione finale [18].

Considerato il numero gigantesco di foto provenienti dai primi anni di guerra in

Polonia che ritraggono gli ebrei, non è sempre facile riuscire a distinguere i materiali ufficiali da quelli privati, né interpretare la finalità con la quale sono stati realizzati. Sebbene le immagini prodotte dagli operatori di propaganda siano in genere firmate col cognome e col numero dell'unità di appartenenza, spesso il confine tra lecito, cioè autorizzato, e illegale, quindi clandestino, non può essere tracciato con sicurezza. D'altronde, è ragionevole supporre che nonostante i divieti, frequentemente disattesi, i soldati o i poliziotti che riprendevano ad esempio gli ebrei nei ghetti o sul luogo della loro esecuzione non agirono di nascosto, ma con la tacita approvazione dei loro superiori. Non possiamo, tuttavia, formulare un'ipotesi certa per tutte le situazioni. Conviene nuovamente però sottolineare che a differenza dei reporter delle unità di propaganda, i militari tedeschi scattarono foto di loro iniziativa, scegliendo il soggetto da riprendere e l'inquadratura desiderata, con un occhio all'obiettivo e l'altro al dinamismo della scena. Non possiamo non chiederci per quale ragione non solo fotografarono le violenze perpetrate e le vittime terrorizzate e indifese, ma ritennero importante conservare quelle immagini e inviarle a casa.

Gli interrogativi che si aprono nel confrontare i due tipi di fonti fotografiche sono certo numerosi e delicati e li riprenderemo nel prossimo capitolo, dedicato agli album dei comandanti dei centri di sterminio. Affrontiamo qui solo alcune di queste questioni. È possibile, analizzando le immagini di quegli anni, identificare i tratti comuni e i punti di differenza tra le fotografie ufficiali e quelle private? E nel dubbio, per insufficienza di informazioni, come si delinea il confine tra i due ambiti?

Infine, una fotografia che mostra la violenza sulla vittima o gli effetti di quella violenza è da considerarsi, indirettamente o direttamente, come uno strumento di quell'azione persecutoria? Da questa domanda discende un ulteriore interrogativo cruciale: possiamo definire tutti i fotografi tedeschi che documentarono la sofferenza e l'uccisione degli ebrei come dei persecutori o degli antisemiti? Detto in altre parole: tutte le fotografie di questo tipo sono espressione diretta dell'ideologia nazista antisemita? [19].

Le fotografie di propaganda: i reporter delle PK a caccia dell'ebreo.

L'avanzata della Wehrmacht in Polonia fu accompagnata da cinque unità speciali di propaganda, le PK (Propagandakompanien), create già nel 1938 in numero di cinque divisioni. Composte da corrispondenti di guerra, scrittori, fotografi, radiooperatori e cameramen professionisti, le PK erano sottoposte alle direttive e alla censura del Ministero della Propaganda. In un primo tempo, svolsero il compito di raccogliere informazioni per la stampa tedesca sulla politica nelle zone militari di occupazione, poi vennero incaricate di documentare le vittorie militari del Terzo

Reich, enfatizzandole come imprese eroiche e civilizzatrici del regime, a sostegno dell'ambizioso progetto di Hitler di conquistare lo spazio vitale indispensabile alla costruzione dell'"impero".

Fin dalla prima fase della guerra, nell'autunno 1939, le unità di propaganda si formarono anche presso l'aviazione e la marina militare, reclutando complessivamente migliaia di operatori e giornalisti. Tra loro anche numerosi fotografi professionisti già affermati prima del conflitto e che una volta ingaggiati dall'esercito ricevettero lo statuto speciale di reporter militari indipendenti [20].

Tra i primi a giungere sul fronte polacco vi fu Leni Riefenstahl, di cui è documentata la presenza già dal 10 o dall'11 settembre. Regista acclamata per aver celebrato il nazismo con *Il trionfo della volontà* (*Triumph des Willens*) nel 1934 e due anni dopo con *Olympia*, in occasione dei Giochi di Berlino in cui la Germania aveva raccolto moltissime vittorie, Riefenstahl si fece ritrarre sorridente coi soldati della XIV Armata nella località di Końskie, a una cinquantina di chilometri da Kielce, indossando l'uniforme militare e il cinturone con la pistola [21]. Poche ore dopo, sotto i suoi occhi le truppe tedesche massacrarono 22 ebrei della cittadina, come azione di ritorsione per l'uccisione di alcuni soldati. L'eccidio fu talmente scioccante che Leni Riefenstahl chiese a Berlino di essere immediatamente trasferita lontano dagli scontri bellici. Per il resto della sua vita tenterà di negare non solo l'adesione al nazismo, ma anche la sua presenza sul luogo del massacro. A smentire questa versione resta, però, una fotografia scattata proprio il 12 settembre 1939, in cui la cineasta è ripresa in lacrime e sconvolta, attorniata dai soldati, pochi attimi dopo l'uccisione [22].

Non solo sul fronte orientale, ma anche all'interno del Reich funzionarono unità addette a questo tipo di propaganda, mobilitate a produrre immagini capaci di incoraggiare la popolazione a sostenere lo sforzo bellico del Paese. Goebbels fece un uso massiccio delle fotografie scattate in Polonia, e successivamente nell'Urss invasa, sia per tenere sempre la questione ebraica al centro dell'attenzione, sia per evocare il destino glorioso che attendeva la Germania, a condizione che tutto il popolo si sacrificasse per il raggiungimento dell'obiettivo e che i nemici venissero annientati senza pietà.

Fra le tante divisioni esistenti, divenne particolarmente strategica la Wehrmachtpropaganda (WPr), creata nell'aprile 1939 con undici unità, di cui due assegnate alle forze dell'aeronautica e una alla marina. In virtú di un accordo stipulato con il Ministero diretto da Joseph Goebbels, la WPr fu posta sotto il controllo diretto dello Stato maggiore dell'esercito, ottenendo un margine di azione significativo nei Paesi occupati o annessi alla Germania. Otto furono le unità PK dell'esercito mobilitate in Polonia [23].

Le sole immagini di guerra autorizzate a essere diffuse dagli organi di informazione del regime – con tutto quello che contenevano (battaglie, distruzioni,

esecuzioni di civili, deportazioni, massacri di massa) – furono quelle inviate a Berlino dai cosiddetti *Filmberichter* (i cameramen di guerra), circa 700 operatori affiliati alle PK dell'esercito. Il loro compito era innanzitutto quello di preparare i contenuti per il cinegiornale settimanale tedesco, *Die Deutsche Wochenschau*, ma le loro riprese vennero utilizzate anche per molti film di propaganda e in vari altri cinegiornali prodotti per i Paesi occupati e neutrali dell'Europa. Le ricerche piú recenti stimano a circa 5 milioni i metri di pellicola girati e inviati a Berlino, di cui, però, solo una piccola parte venne effettivamente utilizzata. Verso la fine della guerra, un insieme di incendi distrusse la maggioranza del materiale e questa è probabilmente anche la ragione per la quale gli storici hanno tardato a valutare la portata di queste fonti [24]. A differenza delle bobine dei film che venivano montate una volta giunte nella capitale del Reich, lo sviluppo delle fotografie avveniva direttamente sul posto, nei laboratori mobili delle unità di propaganda, per poi essere spedite a Berlino dove quelle giudicate adatte erano selezionate per accompagnare articoli di propaganda sulla stampa tedesca e nei giornali di partito, come il settimanale delle SS «Das Schwarze Korps», per servire da illustrazioni nei libri di testo, per mostre didattiche o per servizi cinematografici. Alcune immagini venivano fornite alla stampa estera.

Nel dopoguerra e negli anni successivi sono state ritrovate circa 1,7 milioni di fotografie scattate dalle PK, presumendo che molte altre siano state distrutte o andate perse [25]. Che cosa ripresero questi fotografi ufficiali mobilitati sul fronte polacco? I temi ricorrenti di queste immagini sono pochi e ripetitivi: le esecuzioni di partigiani o di civili, rappresentate come punizioni esemplari per la ribellione e gli attacchi contro le forze tedesche, le scene di vita e di morte nei ghetti, i rastrellamenti e le deportazioni degli ebrei, le armi, gli aerei, le componenti belliche. Se i soggetti da fotografare erano gli ebrei, il compito dei fotografi era quello di documentarne la natura pigra, degradata ed egoista, mostrando come vivessero immersi nel lerciume e si dedicassero a loschi commerci, oppure all'ozio e al vagabondaggio.

In altre occasioni, invece, le immagini enfatizzavano il lavoro svolto dagli ebrei per contribuire all'economia del Reich, come prova della capacità del popolo germanico di portare la disciplina e la produttività anche su una "razza parassita". Come si è visto, la disposizione di fornire fotografie che ritraessero «tutti i tipi di ebrei», al fine di «rafforzare l'educazione antisemita interna ed esterna» arrivava direttamente dal Ministero della Propaganda, già a ottobre del 1939 [26]. Il decreto che stabilí l'obbligo del lavoro forzato per gli ebrei del Governatorato generale fu emanato il 26 ottobre di quell'anno, tuttavia, già dalle prime settimane di occupazione le autorità tedesche imposero questa misura come forma di sopraffazione, precettando preferibilmente uomini giovani, spesso anche adolescenti.

«Juden lernen arbeiten» («Gli ebrei imparano a lavorare») è la didascalia ricorrente e il titolo di uno dei numerosi reportage a vocazione pedagogica che

apparvero in quel periodo, con immagini volte a mostrare come degli eterni fannulloni e parassiti della società, ora fossero *finalmente* costretti a faticare. L'enfasi della propaganda era anche rivolta a confortare la popolazione tedesca che stava affrontando duri sacrifici per sostenere la guerra della loro patria, infliggendo il giusto castigo agli ebrei.

Una fotografia (fig. 16) scattata il 16 settembre 1939 in Polonia da un certo Schwann, operatore PK, è accompagnata da questo commento, a guisa di titolo: «Zum ersten Mal können sie sich nützlich machen» («Per la prima volta [gli ebrei] possono rendersi utili»), a dimostrazione che le direttive erano state recepite ben prima della notifica dell'ordine a cui abbiamo accennato.

Come possiamo osservare, almeno tre fra gli ebrei precettati per il lavoro coatto sono identificabili come religiosi, per la foggia della barba e per i lunghi soprabiti scuri. La precettazione degli ebrei ortodossi, non abituati al lavoro manuale per rispetto delle prescrizioni religiose, indica la volontà dell'occupante di umiliarli pubblicamente, obbligandoli a compiti faticosi come spazzare le strade, scavare buche o spaccare le pietre. Alcuni elementi della foto rivelano la messinscena: gli utensili da lavoro ben visibili, scope e ramazze, la disposizione degli uomini in fila come un piccolo esercito pronto al compito da svolgere (il primo uomo sembra quasi sull'attenti), la presenza dei soldati tedeschi, indispensabile per attribuire all'immagine una finalità pedagogica (grazie all'intervento della Germania anche i vagabondi scansafatiche si danno da fare). Sullo sfondo, quasi in controluce, c'è un altro militare, in piedi sull'uscio di un'abitazione. Il suo corpo è rivolto verso il gruppo di ebrei in fila, come a significare di aver svolto il suo compito, insieme ai compagni di truppa: andare casa per casa a stanare i fannulloni. Non sappiamo, invece, identificare il giovane uomo senza giacca, le braccia piegate sui fianchi, che fissa l'obiettivo. Dalla postura disinvolta e dalla vicinanza col gruppo dei persecutori, escludiamo che sia un ebreo del villaggio. Resta anche probabile che le persone fotografate abbiano ricevuto ordini precisi per mettersi in posa, dal momento che alcuni tra i precettati per il lavoro tentano un sorriso. In realtà, è noto che fin dalle prime settimane di guerra gli ebrei polacchi furono trattati con grande brutalità e in tutto il Paese le autorità naziste instaurarono subito un clima di terrore.

16. Alcuni ebrei vengono allineati per il lavoro coatto, sotto lo sguardo attento di due militari tedeschi. Polonia, 16 settembre 1939.

Secondo le disposizioni del Ministero della Propaganda, le immagini dovevano avere carattere drammatico, per dare rilievo a quanto si voleva rappresentare suscitando un sentimento netto nei lettori e negli spettatori dei cinegiornali, ed erano accompagnate da brevi testi enfatici. L'intento era soprattutto quello di giustificare le azioni militari e la violenza sugli ebrei e sui polacchi, evitando qualunque reazione di empatia per le vittime o di sdegno per la condotta delle forze tedesche.

Nei primi mesi del 1941 si registrò un aumento significativo del numero di operatori arruolati nelle PK specificamente incaricati di fotografare i ghetti polacchi. Secondo lo storico israeliano Daniel Uziel, tra i principali studiosi di questo tipo di fonti, non si trattò di un'operazione finalizzata a intensificare la propaganda antisemita, ma di un fattore contingente. Hitler stava preparando l'attacco all'Unione Sovietica e aveva ordinato di mobilitare truppe tedesche nella Polonia occupata. Poiché i membri delle unità di propaganda militare a quel tempo erano in gran numero sul fronte orientale e non erano autorizzati a documentare operazioni che dovevano rimanere segrete fino al momento di sferrare l'attacco contro Stalin, furono convogliate a occuparsi di temi da tenere sempre vivi all'attenzione della popolazione tedesca. Per queste ragioni, fino a giugno 1941 furono migliaia e migliaia le fotografie scattate nei ghetti di Varsavia, Lublino, Kutno e Łódź [27]. Quest'ultimo caso

fece eccezione (lo esamineremo piú da vicino nei capitoli sesto e settimo), rimanendo fino alla sua liquidazione nell'agosto 1944 oggetto di innumerevoli servizi e reportage ufficiali e anche clandestini.

Fotocamere puntate sui ghetti: zelo professionale e voyeurismo.

L'istituzione dei ghetti in Polonia, che precedette di quasi due anni quella in altri territori orientali occupati (Lituania, Lettonia, Bielorussia ecc.), rappresentò agli occhi dei tedeschi mobilitati al fronte un'opportunità straordinaria di vedere dal vivo der Jude, incarnato nelle fattezze stereotipate e caricaturali della propaganda antisemita, e di ritrarlo in fotografie "realistiche". In altre parole, catturare la sua immagine serviva ad avere la prova della sua esistenza e, conseguentemente, a dimostrare l'urgenza della questione ebraica.

Malgrado fossero il prodotto della disumana politica nazista, le condizioni di assoluta miseria, sporcizia e degrado in cui erano costretti a vivere gli ebrei rinchiusi vennero raccontate attraverso le immagini ufficiali come lo stato naturale di una razza inferiore e ripugnante, abituata alla promiscuità, all'assenza di igiene e a mendicare per le strade senza lavorare. In questo modo, la narrazione fotografica degli ebrei rinchiusi nei ghetti divenne un'operazione di mistificazione della realtà e la giustificazione per il trattamento che subivano.

Le unità di propaganda ricevettero da Berlino specifiche direttive per introdursi nei ghetti e raccogliere piú fotografie possibile e filmati. Come abbiamo ricordato nel primo capitolo, questo materiale servì sia per la stampa nazionale ed estera, con le dovute selezioni e censure, ma anche per la produzione di film di propaganda e la realizzazione di mostre didattiche o di pubblicazioni a tema.

17. L’operatore PK Schilf fotografa alcuni suoi colleghi mentre riprendono gli ebrei nel ghetto di Łódź, nel 1940 circa.

Un altro leitmotiv in questo tipo di immagini è l’associazione tra ebreo e criminalità: la propaganda nazista accusava gli ebrei di tramare sempre contro la Germania, nascondendo armi e munizioni anche dentro ai ghetti, complottando per attaccare i tedeschi. In sostanza, quella prodotta dal regime era un’iconografia alquanto contraddittoria. Da un lato, voleva far vedere il lato piú misero e abbietto dell’ebreo, per dimostrare come fosse già abituato a sopravvivere come un ratto nella fogna, scalzo, lacero e lurido, profondamente diverso dagli esseri umani civilizzati, ma, sul versante opposto, le immagini, spesso posate, volevano evidenziarne il lato diabolico e la falsità innata, il suo essere egoista, avido, pronto a rovesciare qualunque situazione a proprio vantaggio.

Nell’uno o nell’altro caso, gli ebrei erano potenzialmente pericolosi e meritavano di vivere nelle condizioni mostrate dai fotografi del Reich, isolati e rinchiusi, in attesa della loro estinzione.

Il ghetto piú abbondantemente documentato, dopo quello di Varsavia, fu Litzmannstadt, nome tedesco della città di Łódź durante l’occupazione nazista, nella parte di territorio annesso al Reich (Warthegau). È attestata la presenza di una decina di operatori della PK, tra cui un certo Schilf (si conosce solo il cognome) che mise la sua sigla su diverse fotografie.

Come ha evidenziato la mostra che il Mémorial de la Shoah di Parigi ha dedicato nel 2013 alle diverse fonti fotografiche sui ghetti [28], è osservando attentamente le

immagini realizzate nello stesso luogo, nello stesso momento e, talvolta, dallo stesso autore, cioè mettendole a confronto, che possiamo comprenderne meglio il significato [29].

Una coppia di fotografie scattate proprio a Litzmannstadt ci offre numerosi spunti di riflessione.

In una delle due (fig. 18), al centro dell'inquadratura c'è un uomo con barba e cappello, che indossa un cappotto scuro, abbottonato e lungo fino ai piedi. Non è facile attribuirgli un'età precisa, potrebbe essere sulla trentina, ma sappiamo identificarlo come ebreo per la stella di David cucita sul lato destro del cappotto – nel distretto di Kalish e di Łódź l'obbligo di indossarla fu introdotto l'11 dicembre 1939 per tutti gli ebrei dai sei anni in su per ordine del governatore (Gauleiter) Friedrich Uebelhoer – [30] e come religioso per il suo aspetto esteriore. Alla sua destra, vediamo un soldato tedesco – conviene ricordare che i reporter delle PK erano affiliati alle unità militari – che lo inquadra con la sua macchina fotografica. Il fotografo è arrivato quasi sicuramente con l'auto che si scorge sullo sfondo, parcheggiata davanti a una baracca del ghetto; forse è lo stesso autoveicolo della fotografia precedente (fig. 17). L'uomo ebreo ha uno sguardo molto serio, sembra spiazzato e privo di reazione; non fissa l'obiettivo alla sua destra, ma qualcosa che l'inquadratura non ci mostra. Il confronto con la seconda foto (fig. 19), attribuita allo stesso autore (Schilf), ci offre la possibilità di guardare a quella che potrebbe essere la stessa scena (o una analoga), ma ripresa da un'altra angolatura, piú ampia. Ecco allora che il fotografo presente nel primo scatto viene, a sua volta, ritratto da altri colleghi in uniforme militare, come in un gioco di specchi. Non abbiamo la certezza che si tratti della stessa persona, ma la suggestione è forte e quello che ci preme sottolineare è la relazione di potere, sottomissione e cameratismo che intercorre tra i soggetti.

18. Operatori di una PK fotografati da diverse angolature dallo stesso Schilf mentre riprendono all’interno del ghetto di Łódź, nel 1940 circa.

Possiamo ragionevolmente supporre che il soggetto fotografato stia guardando proprio loro, in un set quasi da cinema. L’uomo ebreo è solo al centro del piazzale del ghetto (dove sono gli altri ebrei del ghetto che già nel 1940 era sovraffollato? Hanno ricevuto ordine di allontanarsi per le riprese?), con le fotocamere puntate su di lui. Se ne sta immobile, con le braccia stese lungo il corpo, in modo da consentire la buona riuscita delle foto, completamente esposto alla curiosità dei reporter, ripreso come un elemento folcloristico. Come si è detto poc’anzi, gli uomini ebrei chassidici vestiti in modo tradizionale erano scelti frequentemente come soggetti di queste fotografie.

19. Operatori di una PK fotografati da diverse angolature dallo stesso Schilf mentre riprendono all’interno del ghetto di Łódź, nel 1940 circa.

La prima delle due immagini ci permette anche di analizzare l’interazione del linguaggio del corpo tra il fotografo e il soggetto fotografato, come si posizionano nello spazio della scena. Il primo uomo (l’operatore) guarda l’altro (l’ebreo), il quale guarda altrove, non sappiamo se distratto da qualcosa che appare nel suo campo visivo, o per rispondere a un comando di altri operatori. È interessante anche osservare la postura del primo reporter come appare nello scatto realizzato dai suoi colleghi: è un uomo dal capo rasato, tiene le gambe divaricate per mantenere meglio l’equilibrio e sembra molto concentrato nel gesto di riprendere con meticolosità per

realizzare del buon materiale.

Dagli elementi che possiamo mettere insieme, abbiamo qui due fotografie del ghetto di Łódź che appaiono verosimilmente collegate dalla stessa operazione di messinscena, scattate da operatori tedeschi appartenenti alla stessa unità PK, dal momento che su entrambe compare il cognome Schilf. Gli operatori in uniforme mettono in atto un rapporto militare e politico di violenza nei confronti dei civili fotografati, che era alla base di tutte le immagini realizzate dalle unità di propaganda, sia degli ebrei polacchi che dei polacchi non ebrei. In altre parole, utilizzano la macchina fotografica come un mezzo per esercitare la supremazia: rappresentano le forze occupanti tedesche, la loro presenza accanto alla Wehrmacht incute timore nella popolazione sottomessa, e qui siamo in un ghetto. Nelle loro mani l'apparecchio fotografico non è solo lo strumento di lavoro per il quale sono stati reclutati e istruiti, ma si trasforma in un'arma [31] che concorre a umiliare gli ebrei, cioè diventa parte del processo di coercizione e di sopraffazione sul soggetto fotografato. Gli ebrei rinchiusi non avevano, del resto, alcun potere di scegliere che cosa fare, tantomeno i diritti sull'uso della propria immagine. La prossimità fisica tra i fotografi e l'uomo fotografato non è che una modalità tecnica obbligata per poter inquadrare meglio, come a voler possedere il soggetto, racchiudendolo in un'immagine fissa. Non si percepisce alcun segno di violenza fisica esplicita, ma nemmeno di vaga empatia per l'ebreo confinato nel ghetto [32].

Che i temi da trattare fossero gli stessi e che molte fotografie fossero il frutto di una rappresentazione per la fotocamera delle PK appare evidente in tantissimi esempi.

Il ghetto di Varsavia, il piú grande dei ghetti dei territori occupati, istituito il 12 ottobre 1940, fu abbondantemente documentato per opera dell'unità PK 689, in particolare tra la primavera e l'estate 1941. Due degli operatori, Ludwig Knobloch e Albert Cusian, scattarono praticamente le stesse scene, o scene molto simili, al punto che spesso la paternità dei loro scatti viene attribuita, a seconda della collezione archivistica, indifferentemente all'uno o all'altro. Complessivamente sono state rinvenute piú di 700 fotografie.

Attenendosi alle istruzioni ricevute, Knobloch e Cusian documentarono la vita nel ghetto, facendo emergere la situazione di degrado, come se fosse una condizione naturale degli ebrei, e la disparità tra i piú abbienti (una piccolissima minoranza tra i reclusi, tenendo conto che bastavano poche settimane per azzerare le differenze, tanto era grande la miseria e la penuria di cibo imposta dalle autorità tedesche) e il resto della popolazione rinchiusa, ridotta allo stremo.

Nello scatto di Cusian che inquadra un ebreo moribondo (fig. 20), steso sui binari del tram, appare esplicita la posa organizzata per scattare la foto. I passanti, bambini,

adulti, anche poliziotti ebrei del ghetto, sono disposti subito dietro, in semicerchio, come a rappresentare il fondale della scena e quasi tutti guardano verso la macchina fotografica, molto probabilmente istruiti a rivolgere lo sguardo verso l'obiettivo. In primo piano, sulla sinistra, una donna elegante getta furtivamente un'occhiata all'uomo a terra, tenendo per mano una bambina (sua figlia?) molto ben vestita e tutta seria, che appare concentrata a non guardarsi attorno, come se esplicitamente qualcuno le avesse detto di non farlo. Ricollocando la foto nel suo contesto di produzione, l'intento è chiaro: trasmettere l'idea che gli ebrei siano cosí corrotti e immorali da non provare alcun sentimento di compassione e di solidarietà per i propri compagni sofferenti (un uomo e due bambini sorridono, gli altri sembrano indifferenti all'agonia dell'uomo che giace a terra) e che in loro prevalgano l'egoismo e l'apatia.

Nella collezione firmata dal collega Knobloch a Varsavia, troviamo un'immagine dello stesso significato [33]: un giovane moribondo, o forse già cadavere, giace sui gradini davanti all'ingresso dello Judenrat (il Consiglio ebraico, l'istituzione che i nazisti ordinarono di creare in tutti i ghetti per gestirne l'amministrazione quotidiana). Una coppia elegante esce dall'edificio senza degnarlo di uno sguardo, e la stessa indifferenza mostrano un terzo uomo sullo sfondo e i poliziotti ebrei, identificati col bracciale con la stella di David e il berretto militare. Un altro esempio che serviva a illustrare l'immoralità disgustosa degli ebrei, incapaci di provare sentimenti anche per i loro confratelli.

Questa mistificazione resa mediante delle vere e proprie messinscena teatrali, con gli ebrei costretti a interpretare dei ruoli, è testimoniata anche nei diari di alcuni internati, ad esempio Mary Berg o Abraham Levin, ed è stata svelata in tutto il suo cinismo nel film documentario *A Film Unfinished* di Yael Hersonski, in cui la regista israeliana ha pazientemente rimontato nell'ordine giusto le scene girate dai nazisti nel 1942, mostrandone l'inganno perverso [34].

20. Un uomo moribondo, probabilmente sfinito dalla fame, giace sui binari del tram, circondato da una folla di persone nel ghetto di Varsavia, nell'estate 1941, in una fotografia realizzata da Albert Cusian (PK 689).

Anche le due foto appena descritte mentono, dunque, sulle reali condizioni imposte dai nazisti agli ebrei sottomessi nei territori occupati, o si limitano a trasmettere solo un frammento di verità per distorcerne però il significato. Le disparità sociali nel ghetto che Cusian e Knobloch enfatizzano costituirono un elemento reale, soprattutto se si pensa alla diversa origine degli internati. Nel ghetto giunsero ebrei poverissimi e vestiti miseramente, provenienti da villaggi polacchi, e altri piú istruiti e benestanti deportati da città della Polonia o del Reich. Tuttavia, questa differenza riguardò una minoranza e, soprattutto, ebbe una qualche conseguenza sulle loro condizioni di vita nel ghetto per un breve periodo di tempo; già poche settimane dopo l'arrivo, la fame e il freddo costringevano anche gli ebrei piú abbienti a vendere tutto ciò che avevano per comperare del cibo o del carbone al mercato nero. Di fatto, le disparità sociali si azzerarono nel giro di qualche settimana dalla deportazione e si rivelarono marginali per influire sulle loro possibilità di sopravvivenza.

Nel periodo in cui furono scattate le fotografie di Cusian e Knobloch, gli ebrei del ghetto di Varsavia morivano lentamente di fame e di malattie e nel mese di aprile 1941 si registrò il piú alto numero di ebrei segregati: 395 000 persone di ogni età. Le deportazioni verso il centro di sterminio di Treblinka incominciarono il 22 luglio

1942 e meno di un anno dopo (16 maggio 1943) il ghetto verrà liquidato, con l'uccisione della totalità degli ebrei rinchiusi, salvo poche decine di superstiti che riuscirono a mettersi in salvo durante l'insurrezione finale.

Con la conquista della Polonia, la maggior parte delle PK della Wehrmacht fu mobilitata su altri fronti e dall'inizio dell'Operazione Barbarossa, nel giugno 1941, la produzione di fotografie nei ghetti declinò significativamente per ragioni diverse. In primo luogo, lo spostamento del fronte piú a est modificò le priorità del Ministero della Propaganda, dirottando l'attenzione su altri temi piú prettamente militari da divulgare, legati alla necessità di promuovere la guerra contro l'Unione Sovietica in una chiave vittoriosa e patriottica (laddove, viceversa, l'offensiva contro l'Urss si annunciò fin da subito come problematica e divenne presto disastrosa per Berlino). In secondo luogo, nel corso dell'estate e dell'autunno 1941 ebbero inizio i massacri sistematici degli ebrei sovietici mediante fucilazioni di massa. L'urgenza di realizzare la Soluzione finale rese necessario ridefinire anche i contenuti pubblici della distruzione degli ebrei, sempre rappresentando questi ultimi come minaccia incombente, ma in maniera piú astratta [35].

Anche per questo motivo, la documentazione fotografica o filmica delle esecuzioni di massa, soprattutto nei centri di sterminio, non venne mai autorizzata come prassi generale, ma rimase un'eccezione. Ne daremo alcuni esempi nel capitolo ottavo, dedicato alle immagini dello sterminio.

L'ebreo come "souvenir"? Scatti e album privati dei tedeschi al fronte.

Accanto agli operatori tedeschi al servizio delle PK anche i soldati e gli ufficiali della Wehrmacht, le SS e i poliziotti tedeschi si dedicarono a riprendere e fotografare in maniera ripetuta e ossessiva gli ebrei polacchi, gli *Ostjuden* («gli ebrei dell'Est») dipinti dalla propaganda antisemita come l'incarnazione della degradazione umana. Questa prassi cosí diffusa è comprovata dal numero impressionante di immagini (tra le quali tanti album privati) ritrovate alla fine della guerra negli zaini dei soldati catturati o uccisi, oppure nel dopoguerra in circostanze diverse, spesso cedute dai parenti dei persecutori in forma anonima ai musei e agli archivi, nel tentativo di sbarazzarsi di materiale imbarazzante che collegava la famiglia al nazismo.

Come abbiamo detto, ad attirare l'attenzione dei fotografi fu soprattutto l'uomo ebreo, in particolare i membri delle comunità che vivevano in quei villaggi (*shtetl*) o in quelle piccole città dove erano diffusi l'attaccamento alla tradizione biblica e il rispetto delle tradizioni.

L'aspetto esteriore, l'abbigliamento osservante dell'ortodossia e le condizioni di vita estremamente povera degli *Ostjuden* sembravano aderire all'immagine veicolata

dalla propaganda antisemita. In pratica, per milioni di tedeschi inviati sul fronte polacco l'incontro col mondo dell'ebraismo orientale, che fino a quel momento avevano conosciuto solo sui libri di scuola, attraverso la stampa del regime o nella formazione antisemita ricevuta nelle organizzazioni giovanili, fu percepito come un'esperienza sconvolgente, ma, al contempo, emozionante e straordinaria, in quanto vissuta come un incontro «con la vita reale» [36]. Come resistere alla tentazione di dar prova dell'esistenza dell'ebreo, catturando con la macchina fotografica quegli individui che avevano imparato a detestare e che sembravano l'antitesi dell'immagine dell'uomo ariano?

Le migliaia di fotografie che i tedeschi spedirono a casa alle loro famiglie o conservarono come ricordo di guerra sono documenti di grande interesse per comprendere fino a che punto l'antisemitismo avesse pervaso le mentalità, ma vanno interpretate anche in collegamento coi testi delle lettere e dei diari dal fronte.

Tra le immagini piú scioccanti, anche perché ne sono state ritrovate tantissime, vi sono quelle che i persecutori tedeschi scattarono spontaneamente per ritrarre gli ebrei mentre li sottoponevano a ogni sorta di abuso e di umiliazione: inginocchiati con le mani alzate o stesi a faccia in giú per ore sotto il sole, oltraggiati nei vestiti religiosi, costretti a strappare la Torah o a sputarci sopra, a subire il taglio della barba e dei riccioli, scherniti mentre ballano goffamente o sono obbligati a picchiarsi tra loro ecc. I soldati e poliziotti tedeschi non hanno alcun timore di mostrare il proprio volto davanti alla fotocamera o la cinepresa, anzi si mostrano fieri e divertiti.

Anche in questo caso, la violenza veniva esercitata in pubblico, alla luce del sole. Sono immagini fortemente disturbanti non solo per quello che mostrano in presa diretta, la violenza su persone inermi nel momento stesso in cui viene perpetrata, ma per ciò a cui fanno esplicito riferimento: l'appartenenza al gruppo dei persecutori del fotografo, o del possessore della foto (in alcuni casi le foto erano commissionate a fotografi professionisti al soldo delle truppe occupanti). Non siamo in grado di distinguere il loro livello di responsabilità, ma indubbiamente siamo in presenza di una condivisione della mentalità antisemita e della brutalità: tormentare gli ebrei era considerato non solo legittimo, quindi non punibile, ma anche un divertimento molto diffuso. Ne abbiamo la prova confrontando il numero di versioni di una stessa fotografia che oggi appartengono a collezioni museali differenti: le foto venivano stampate e ristampate, scambiate come merce da collezione, vendute e comperate ai mercatini gestiti dai militari in guerra nell'Est europeo. Inoltre, i negativi furono sviluppati piú volte, al punto da far circolare in circostanze diverse la stessa foto. Questo ci porta a considerare quanto sia oggi difficile distinguere la copia dall'originale e calcolare il numero di fotografie che appartengono a questo gruppo [37].

Malgrado sia chiaro il contesto in cui agirono gli autori di queste immagini e il background culturale, resta incomprensibile la ragione che motivò gli occupanti

nazisti a documentare in maniera cosí diffusa tutte le fasi del processo di umiliazione e di violenza degli ebrei dell'Est, nonché a prendervi parte – almeno da quanto appare negli scatti conservati – con visibile soddisfazione e fierezza, al punto di stringersi davanti all'obiettivo come nella foto a Olkusz (fig. 22), vincendo anche il disgusto per la vicinanza fisica con le loro vittime.

Fu solo per adesione alla visione antisemita e per puro divertimento che migliaia di tedeschi posarono sorridenti e spavaldi? Oppure furono spinti a comportarsi in quel modo per quello spirito gregario e per un sentimento di appartenenza a una élite che rendeva coesi i membri delle SS e delle forze di polizia e dell'esercito? Ci fu paura intrinseca all'attrazione morbosa, come quando ci si avvicina a una bestia selvaggia e repellente per esorcizzare il terrore e addomesticarlo? Conviene ricordare che nessuno li obbligò a mettersi accanto alle loro vittime inermi e terrorizzate, facendosi riprendere mentre si rendevano protagonisti di azioni brutali, spesso compiute in presenza della popolazione civile che in piú occasioni dimostrò approvazione e partecipazione diretta o indiretta a quelle violenze.

21. Un ebreo ortodosso fotografato mentre gli viene imposta l’umiliazione del taglio della barba da un gruppo di soldati della Wehrmacht, in Polonia nel 1939.

Proprio perché le unità PK erano poste sotto stretto controllo dell’esercito e del Ministero della Propaganda, fotografie di questo tipo non erano autorizzate e in piú occasioni Berlino diramò circolari per richiamare le truppe e la polizia ad attenersi scrupolosamente alle direttive in materia di documentazione del trattamento degli ebrei e delle popolazioni sottomesse. Eppure un numero incredibilmente alto di tedeschi trasgredí gli ordini e si lasciò tentare dallo scattare una foto ricordo. Non è escluso, tuttavia, che fotografare scene violente fosse anche un mezzo per proteggersi dall’orrore, ponendo una distanza per mezzo dell’obiettivo della macchina fotografica che permetteva ai persecutori tedeschi di rendere in qualche modo oggettiva, meno coinvolgente sul piano personale ed emotivo, la brutalità alla quale assistettero e parteciparono [38].

Come comprendere oggi una produzione fotografica impressionante per proporzioni numeriche, realizzata prevalentemente nel primo anno di occupazione in Polonia da soldati e reporter tedeschi, senza essere esplicitamente autorizzati?

Se questi scatti mostrano inequivocabilmente il coinvolgimento delle autorità tedesche occupanti nel processo di violenza sugli ebrei, interpretarle unicamente attraverso la lente dell'antisemitismo, cioè ritenerle l'espressione diretta dell'odio nazista contro gli ebrei, richiede una certa prudenza. Non tutti i soldati e i poliziotti tedeschi mobilitati nei territori occupati decisero di fotografare gli ebrei oppressi o brutalizzati per adesione zelante all'antisemitismo di Stato. Bisognerebbe conoscere per ogni fotografia l'intenzione con la quale venne scattata e la sua destinazione finale. Ciò nonostante, questo tipo di fotografie, largamente diffuse tra i militari e molto spesso condivise coi famigliari tramite la corrispondenza di guerra, dimostra il tacito consenso del fotografo, o, quanto meno, l'importanza del fattore dell'indottrinamento psicologico e dell'influenza pervasiva di anni di propaganda.

Non è di poco conto, ad esempio, considerare il peso di elementi psicologici e irrazionali che motivarono gli autori di queste foto a collezionare immagini degli ebrei «nel loro habitat»: la curiosità ossessiva per gli *Ostjuden*, incarnazione perfetta della creatura dipinta e detestata dal nazismo, un certo voyeurismo macabro nel rappresentare il corpo dell'ebreo nella sua debolezza e fragilità, l'agonia della fame imposta dall'occupante, la malattia, la sporcizia, la morte e l'esposizione del cadavere nella sua nudità.

Come spiegare, del resto, la pratica diffusa di turismo nel cimitero del ghetto di Varsavia, visitato settimanalmente da centinaia di soldati, spesso accompagnati dalle loro mogli o fidanzate? Michal Zylberberg, un insegnante ebreo rinchiuso nel ghetto e tra i pochi sopravvissuti alla rivolta della primavera 1943, tenne un diario che venne pubblicato molti anni dopo la fine della guerra [39]. Nel 1941, all'apice del sovraffollamento nel ghetto e della mortalità dei suoi abitanti (43 000 persone, il 10 per cento dei reclusi, morirono in quell'anno di fame e di malattie), Zylberberg ha ricordato la presenza di un gran numero di visitatori tedeschi che frequentavano il cimitero ebraico nella via Okopowa come attrazione turistica:

> A rendere cosí stranamente vivo il cimitero non erano le processioni funebri, ma la presenza costante di centinaia di soldati tedeschi. Scattavano allegramente foto dei morti e dei loro parenti, spingendosi persino a fotografare i cadaveri che giacevano nella camera mortuaria [40].

22. Poliziotti tedeschi con un membro del Sicherdienst posano con un gruppo di ebrei durante il «mercoledí di sangue» a Olkusz (Polonia), il 31 luglio 1940. Quel giorno le truppe tedesche di occupazione rastrellarono tutti gli uomini della cittadina, dai quattordici anni, e li costrinsero a inginocchiarsi, poi a stendersi faccia a terra, picchiandoli selvaggiamente. Il pestaggio fu particolarmente violento contro gli ebrei, soprattutto gli anziani ortodossi.

Quel che è chiaro, è che questo tipo di immagini ci dice ben poco delle vittime, ridotte a corpi annichiliti, abusati, assassinati o già cadaveri, mentre ci dice molto dell'atteggiamento dei perpetratori, della loro morbosità e perversione nel ritrarre esseri umani in condizioni simili, dell'assenza di vergogna e della capacità di mettere a tacere la propria coscienza, sapendo di indossare la divisa o di ricoprire un ruolo che li collocava irreparabilmente dalla parte dei carnefici.

Le immagini, come ogni altra fonte, sono documenti che parlano se interrogati con la metodologia appropriata della storia che analizza con cura ogni elemento del contesto. In questo caso, la complicità nel crimine è comprovata anche dal comportamento dei fotografi appartenenti alle forze tedesche di occupazione, i quali molto spesso non si limitarono a scattare foto, ma le accompagnarono con parole, dediche o commenti molto espliciti.

Si è conservata, ad esempio, una serie di scatti del ghetto di Lublino, realizzati da un soldato rimasto anonimo, che li ha dedicati «a Elsa con amore», e un album rilegato con cura contenente 65 fotografie del ghetto di Varsavia [41], sempre opera

anonima di un soldato di rango della Wehrmacht, che sentí il bisogno di omaggiare il Führer: sulla copertina sono annotate le seguenti parole: «Das Warschauer Ghetto: ein Kulturdokument für Adolf Hitler» («Il ghetto di Varsavia: un documento culturale per Adolf Hitler»)[42]. Sono solamente due tra molti esempi illuminanti che documentano una vera e propria passione e ossessione per immortalare gli ebrei "tipici".

Quando lo sguardo è ambiguo. Fotografie non ufficiali di soldati e operatori tedeschi.

Tra le migliaia di fotografie scattate per iniziativa personale dai soldati tedeschi mobilitati in Polonia, un numero abbastanza considerevole fu realizzato in occasione di brevi visite autorizzate nei ghetti, in particolare a Varsavia. Entrare nel ghetto non era difficile per un tedesco, bastava procurarsi un lasciapassare per qualche ora. Non lo era nemmeno per alcuni reporter inviati dai Paesi alleati con la Germania, tra i quali, come si è visto, lo scrittore Curzio Malaparte. Gli ebrei rinchiusi erano considerati un'attrazione popolare che attirava numerosi "visitatori" in cerca di un tour istruttivo e divertente. D'altro canto, però, le autorità preposte all'amministrazione dei ghetti filtravano accuratamente le richieste di visita e sottoponevano a rigida censura le immagini, non solo per evitare che la stampa al servizio degli Alleati potesse venire a conoscenza della situazione in tutta la sua drammaticità, ma anche per impedire che la popolazione tedesca provasse compassione e solidarietà per i perseguitati, criticando il regime e manifestando sdegno e dissenso per la politica antisemita.

In effetti, come vedremo nel capitolo sesto in merito alla collezione di Walter Genewein, le cui fotografie degli ebrei rinchiusi nel ghetto di Łódź non vennero mai utilizzate dal regime, le immagini possono tradire le intenzioni dell'autore e trasmettere un significato diverso da quello voluto: il lato profondamente umano degli ebrei, esseri individuali che vivono, soffrono e provano sentimenti.

Le fotografie scattate dal soldato della Wehrmacht Joe (Julius) Heydecker nel ghetto di Varsavia dimostrano che non tutte le immagini di questo tipo possono essere considerate come il prodotto diretto della visione antisemita, o come il riflesso senza filtri dell'indottrinamento ideologico, perché non è raro scorgere una certa empatia per gli ebrei sofferenti nel ghetto. Cresciuto in una famiglia tedesca dalle idee liberali e antinaziste, con un apprendistato di fotografo e una formazione da giornalista, Heydecker venne arruolato a ventitre anni nell'esercito e mobilitato nei primi anni di guerra a Varsavia, dove svolse il compito di tecnico di laboratorio fotografico per la PK 689 (la stessa in cui lavoravano Cusian e Knobloch). Ostile alla politica antiebraica del regime e intenzionato a vedere coi suoi occhi come venivano

trattati gli ebrei, Heydecker richiese per due volte nel corso del 1941 un permesso per entrare nel ghetto, scattando illegalmente con un apparecchio Kine Exakta, una delle prime macchine fotografiche reflex a obiettivo singolo da 35 mm di successo. Protetto dalla sua divisa di soldato, azionò l'obiettivo, spesso tenendo la fotocamera sotto il cappotto, realizzando oltre cento fotografie. All'uscita dal ghetto aveva i rullini infilati nell'uniforme e probabilmente non venne perquisito, poiché riuscí a svilupparli con l'aiuto di due colleghi e a nasconderli grazie alla collaborazione di sua moglie, fino alla fine della guerra. Nel dopoguerra, Heydecker si mise subito in contatto con gli Alleati, pronunciando un discorso alla radio di Varsavia il 4 novembre 1945 in cui testimoniò sugli orrori del ghetto. Lascerà passare però quarant'anni prima di pubblicare, nel 1981, le sue foto nell'opera intitolata *Where is Thy Brother Abel? Documentary Photographs of the Warsaw Ghetto*[43].

Le foto di questo giovane soldato sono profondamente differenti da quelle scattate da altri reporter delle PK, come i già menzionati Knobloch e Cusian, durante i loro servizi ufficiali. Innanzitutto, Heydecker insiste nel mostrare la presenza delle autorità tedesche per evidenziare come gli ebrei nel ghetto vivessero sotto stretto controllo e in totale coercizione. Ci sono molti scatti che raffigurano l'ingresso del ghetto, con le perquisizioni effettuate dai soldati e dai poliziotti tedeschi, ma anche dai membri della polizia ebraica (organismo dei ghetti, istituito per ordine dei nazisti), a scoraggiare il contrabbando di cibo e di medicinali. In alcune immagini i soggetti sorridono e, poiché a fotografarli è un soldato che indossa la divisa della Wehrmacht, mostrano deferenza e collaborazione per la riuscita della foto. Ma l'elemento che rende le sue foto cosí diverse da quelle di propaganda è la compartecipazione che traspare per le vittime dal suo modo di inquadrarle nella loro sofferenza quotidiana e straziante. Heydecker, quando può, scatta da vicino, registrando con la sua macchina gli sguardi e i volti delle persone che incontra. L'obiettivo si sofferma prevalentemente sui bambini, scalzi, laceri, costretti a vivere per strada, spesso abbandonati al loro destino, perché i loro genitori sono morti.

In molti scatti, vengono inquadrati gruppetti di persone, bambini piccoli insieme ai piú grandi, oppure adulti con in braccio i bambini, forse i loro figli o i fratelli minori; la fame stravolge i lineamenti ed è difficile attribuire un'età precisa ai soggetti fotografati. Sono immagini che trasmettono un profondo sentimento di desolazione e di pena.

Ancora una volta sono i dettagli, osservati con attenzione e interpretati con la conoscenza storica della realtà criminale della politica di ghettizzazione, a rendere queste foto dei documenti di straordinaria importanza. Ad esempio, in una fotografia (fig. 23) un uomo, apparentemente abbastanza giovane, tiene in braccio una bimba di due o tre anni. Entrambi indossano abiti pesanti (Heydecker visita il ghetto nei mesi invernali), hanno cappotti, berretti e sciarpe, però non hanno le scarpe. Ai piedi, unico

riparo contro il freddo, portano arrotolate quelle che sembrano bende o stracci, segno di grande povertà nel ghetto. Il cappotto del giovane è lacero, privo di bottoni e tenuto chiuso da un laccio di tessuto. Né l'uomo né la bimba guardano l'obiettivo, il loro sguardo è serio, non sappiamo se leggerlo come triste o rassegnato.

Negli scatti realizzati da Heydecker emerge la volontà di rappresentare gli ebrei non secondo gli stereotipi antisemiti, ma considerandoli come individui e raccogliendo le prove della loro condizione di estrema sofferenza.

Resta problematico comprendere esattamente le ragioni che spinsero Heydecker ad attendere cosí a lungo prima di pubblicare le sue foto. Dobbiamo attenerci alla sua testimonianza, in cui ha espresso il senso di colpa con cui ha vissuto per molti anni, ma anche l'impotenza e l'incapacità di reagire all'epoca in cui assistette alla lenta morte degli ebrei prigionieri nel ghetto.

23. Un uomo tiene una bambina piccola in braccio, in una fotografia realizzata da Joe Heydecker nel 1941 nel ghetto di Varsavia.

Perché tenne le foto in un cassetto? Non è escluso che i suoi tentativi di trovare un editore nei primi decenni del dopoguerra siano andati falliti, anche perché era problematico affermare che a scattare quelle foto era stato un soldato della Wehrmacht, membro del servizio di propaganda in servizio in un territorio occupato.

Se è indubbio che Joe Heydecker fu per tutta la vita un antinazista e cercò per quanto gli fu possibile di raccogliere le prove dei crimini perpetrati dallo Stato hitleriano, volerne fare un eroe della Resistenza ci sembra meriti prudenza e ulteriori ricerche [44].

Il caso della collezione fotografica di Heydecker non è però un caso isolato. Almeno altri due fotografi tedeschi entrarono nel ghetto di Varsavia nel 1941 e vi realizzarono molti scatti che trasmettono una forte empatia per gli ebrei rinchiusi.

Il primo, Willy Georg, lavorava come operatore radiofonico per l'esercito. Mobilitato a Varsavia, nel giugno 1941 ottenne un permesso e un incarico dal suo superiore per entrare nel ghetto, dove realizzò numerose foto che in parte gli vennero confiscate all'uscita. Non è chiaro se avesse richiesto quel lasciapassare per svagarsi qualche ora, sulla scia del "turismo" di tedeschi che affluí tra il 1940 e il 1941 nel ghetto. Riuscí a nascondere quattro pellicole che solo agli inizi degli anni Novanta il figlio acconsentirà a pubblicare [45].

Anche sulla sua collezione permangono domande senza risposta. In molti scatti gli ebrei sembrano desiderosi di collaborare per farsi ritrarre, non hanno un atteggiamento timoroso. È possibile che Georg sia entrato indossando abiti civili piuttosto che in uniforme? Gli abitanti del ghetto sapevano chi fosse? In alcune fotografie sembrano consapevoli che si trattava di un militare tedesco: si tolgono il cappello e lo guardano con aria severa. Forse si era presentato o aveva cercato di parlare con loro in un polacco stentato? [46]. Possiamo supporre che il suo atteggiamento nei confronti delle persone che fotografò fosse di comprensione – dopo tutto conservò le immagini per tutta la guerra e le rese pubbliche in seguito. Purtroppo non sapremo mai la risposta a queste domande.

L'altro caso (ma ce ne furono sicuramente molti altri) fu quello di Heinz (Heinrich) Jöst, sergente della Wehrmacht, che decise di trascorrere il giorno del suo quarantatreesimo compleanno (il 19 settembre 1941) nel ghetto. Utilizzando illegalmente la sua macchina fotografica, realizzò 140 scatti per riprendere numerose scene di vita quotidiana, ma anche scene di povertà assoluta, disperazione e morte. Fotografò i bambini agonizzanti per le strade, in lacrime per essere stati abbandonati, oppure cadaveri che giacciono per terra come rifiuti.

Dopo averle conservate per anni, nel 1988 Jöst affidò le sue foto al giornalista del

settimanale «Stern» Günther Schwarberg, il quale le mise immediatamente a disposizione degli archivisti dello Yad Vashem. Considerate uno dei primi documenti visivi del ghetto di Varsavia, le immagini furono poi pubblicate dallo stesso Schwarberg nel 2001 [47].

Le fotografie scattate da Heydecker, Georg e Jöst mostrano un periodo della storia del ghetto in cui parte degli abitanti riusciva ancora a condurre una vita sopportabile, mentre molti altri morivano di stenti. In una foto scattata da Jöst (fig. 24) si vede una donna elegantissima con un bell'abito, cappello, scarpe col tacco e borsetta, passeggiare nel ghetto accanto a persone dallo stato molto piú dimesso: c'è chi porta sulle spalle un sacco molto pesante, chi cammina scalzo, un'altra donna, ripresa di spalle, tiene per mano un bimbo o una bimba che sembra in buona salute. Ma in primo piano, sei ragazzini siedono sul marciapiede (uno su un pezzo di legno), senza scarpe e coi vestiti ridotti a stracci. Non c'è piú la scuola nel ghetto, non hanno nulla da fare, nessuno che si prenda cura di loro. Il contrasto è scioccante ed è un segno che anticipa il destino che attende gli ebrei rinchiusi, la cui maggioranza non uscirà viva dal ghetto.

Questo tipo di fotografie, che non sono documenti di propaganda ufficiale, ma reportage privati e semiclandestini, solleva molti interrogativi che indagano innanzitutto la personalità dei fotografi e il loro livello di adesione o distanza dal nazismo. Di Heydecker abbiamo già ricordato l'opposizione al regime, ma resta ambigua la sua reticenza nel pubblicare le foto alla fine della guerra. Di Jöst, che ha scattato le foto piú crude, viene da chiedersi, dal punto di vista psicologico, che cosa spinse un uomo di mezza età a desiderare di trascorrere il suo compleanno entrando in un ghetto di cui aveva sicuramente sentito parlare come di un luogo orrendo e fotografando uno spettacolo di morte senza sosta. Si rese conto che stava fotografando gli ebrei, come del resto i suoi colleghi, da una posizione di autorità, obbligandoli a essere ritratti in condizioni di estrema sofferenza e umiliazione? Il sottotesto delle fotografie di Jöst è il fallimento dell'immaginazione morale, di quello sguardo politico di cui ha scritto Georges Didi-Huberman, che ci ricorda che la scelta di guardare e di cosa vedere è un prerequisito della moralità [48].

24. In primo piano un gruppo di giovani seduti sul marciapiede di una strada del ghetto di Varsavia, nel settembre 1941, in una fotografia di Heinrich Jöst.

È indubbiamente difficile ricostruire l'opinione di Willy Georg e di Heinz Jöst nel momento in cui furono testimoni oculari del trattamento inumano inferto agli ebrei prigionieri del ghetto (non sappiamo però se quella visita rappresentò la prima volta in cui presero coscienza della situazione, il contesto del loro ruolo durante la guerra farebbe pensare il contrario) e comprendere le ragioni di un cosí lungo silenzio. Se rimasero profondamente sconvolti dalle scene alle quali assistettero perché attesero decenni prima di far conoscere le loro foto? Quale fu l'intento nel nasconderle e conservarle durante la guerra? È ragionevole supporre che il ruolo che svolsero nell'esercito tedesco, pur con mansioni diverse, abbia contribuito ad alimentare un atteggiamento di riserbo, forse vergogna o imbarazzo, e che solamente in età anziana si siano decisi a portare alla luce la loro esperienza (forse anche, come nel caso di Georg, per la volontà dei figli, desiderosi di prendere le distanze dal passato dei padri,

implicati nel nazismo). Il fatto che le fotografie della Shoah siano state studiate in maniera solo marginale dagli storici lascia oggi ancora molte lacune, anche perché la ricerca si è spesso focalizzata sui contenuti delle immagini, peraltro leggendole quasi sempre come singoli documenti, a discapito della ricostruzione dell'identità e delle motivazioni dei fotografi.

Immagini ufficiali e non autorizzate: come interpretarle?

La natura non ufficiale e spesso illegale di buona parte delle fotografie che possiamo genericamente ricondurre alla categoria dei persecutori non diminuisce il valore documentario di queste immagini, anche se sono fonti problematiche la cui interpretazione necessita di una certa cautela e di una rigorosa contestualizzazione.

Le immagini realizzate dai persecutori tedeschi costituiscono un gruppo piuttosto disomogeneo per poterlo definire secondo un'unica tipologia. Un elemento che pesa nell'interpretazione è indubbiamente l'intenzione con cui vennero prodotte o commissionate, una motivazione che spesso non è chiara, perché mancano informazioni sulle circostanze o testimonianze del proprietario della fotografia. Forse è solo tenendo presente quanto fosse diffusa e convenzionale la visione fortemente ostile degli ebrei nella Germania nazista che riusciamo a collocare le fotografie nel loro quadro originario, tenendo distinto il significato che i fotografi attribuirono ai loro scatti dalla lettura che ne ha dato la storia, condannando le atrocità e i crimini del nazismo.

Per i fotografi amatoriali che immortalarono quelle scene come ricordo di guerra, o come immagini trofeo delle proprie missioni al fronte, si trattava di una violenza ritenuta legittima, giustificata dalla convinzione che gli ebrei non fossero esseri umani come gli altri. Il loro comportamento nei confronti dei soggetti fotografati, ripresi senza consenso in condizioni di estrema sofferenza, si inserisce quindi in questo lungo periodo di odio antisemita "di regime", traendone validazione, sebbene le fotografie al fronte fossero autorizzate solo per scopi di propaganda, regolamentate preventivamente da rigide disposizioni generali e gestite da unità sottoposte a controllo e censura (le PK). L'alto livello di disobbedienza a quelle regole dimostra l'incidenza di altri fattori nel motivare i persecutori a documentare le atrocità, tra i quali non va sottovalutata l'attrazione morbosa, una vera e propria ossessione per le immagini degli ebrei da annientare, ma anche la percezione della missione di guerra come un compito esaltante, un'esperienza emotivamente indimenticabile, seppur psicologicamente durissima.

La difficoltà di interpretare queste fotografie deriva poi dal fatto che spesso ci si trova in presenza di collezioni che mettono insieme fotografie molto diverse per

genere e soggetto. Un album o una serie di scatti appartenenti allo stesso autore includono frequentemente immagini che rimandano ai piú svariati contesti, ufficiali o privati, spesso raccolte senza logica apparente, prive di commenti o didascalie sufficienti a comprendere il motivo per cui sono state scelte. Cosí, troviamo foto di paesaggi bucolici, momenti di relax e di riposo dopo i turni di servizio, accanto a scene che raffigurano uccisioni di civili, arresti, devastazioni di villaggi; allo stesso modo, un album può mostrare foto di cerimonie militari ufficiali, preparazione delle armi e pranzi o cene in comune e impiccagioni o pestaggi brutali.

Come possiamo sapere quali fotografie di quell'album ha scattato personalmente o fatto scattare il proprietario? E quali foto, invece, ha aggiunto dopo averle magari acquistate o scambiate a un mercatino? È come se non ci fosse demarcazione psicologica nel possessore di quelle fotografie (in diverse occasioni il fotografo scattò per volere altrui) tra le mansioni da svolgere in guerra, che comportavano assistere e partecipare ad azioni di efferata violenza, e la normalità della dimensione quotidiana e comune fatta di riti, di bisogni e di sentimenti che potremmo definire ordinari e persino banali in uno scenario cosí drammatico.

Infine, moltissime fotografie ritrovate nel dopoguerra recano didascalie o annotazioni trascritte molti anni dopo i fatti, talvolta dal fotografo, talvolta invece dai suoi famigliari che avevano ricevuto l'immagine dal fronte. Cosí, ad esempio, il linguaggio militante degli anni del nazionalsocialismo che identificava gli autori delle foto come appartenenti alla "razza degli eletti" può aver subito, per intervento delle generazioni nate dopo la guerra, modifiche e censure.

Per tutte queste ragioni è quindi impossibile trattare queste fotografie come un gruppo coerente, anche perché gli scatti ufficiali e quelli privati appartengono sí come abbiamo mostrato a due dimensioni diverse, che interagiscono però l'una con l'altra, influenzandosi a vicenda al punto da rendere spesso labile il confine. Se non sempre sono chiari il livello di indottrinamento ideologico e la motivazione che spinse a documentare con la macchina fotografica la persecuzione degli ebrei, non possiamo inoltre dimenticare che per molti anni le fotografie scattate dai soldati tedeschi, ad esempio nei ghetti in Polonia, sono state considerate documenti storici oggettivi, presentate anche nei musei o nelle mostre, oppure sono state trattate nella letteratura accademica e divulgativa come semplice illustrazione dei fatti [49].

Capitolo quinto

«Schöne Zeiten»: Sobibór, Treblinka e Auschwitz negli album ricordo delle SS

Tra le fotografie della Shoah ce ne sono alcune che sconvolgono piú per l'*assenza* di ciò che ci aspetteremmo di veder mostrato che per quanto rivelano, a patto di comprenderle alla luce della conoscenza storica e del contesto in cui vennero realizzate.

Mentre erano in servizio nei centri di sterminio dove ogni giorno venivano assassinati col gas migliaia di ebrei, alcuni comandanti e vicecomandanti SS si fecero scattare delle foto ricordo. Gli scatti che li immortalavano all'apice della carriera si unirono ad altre immagini private, sia professionali che famigliari, e confluirono in album personali destinati a celebrare momenti felici, da sfogliare una volta terminata la guerra per rivivere quei "bei tempi" con emozione e nostalgia.

Giunti ai vertici del potere nella cerchia delle SS piú vicine a Himmler, l'architetto della Soluzione finale, vale a dire con un incarico che li collocava al centro del processo di distruzione di massa, questi criminali evitarono di riprendere le atrocità commesse o di conservarne la prova fotografica – sebbene il nostro giudizio possa basarsi solo sulle immagini effettivamente ritrovate – ma scelsero di farsi ritrarre poco lontano dalle camere a gas e dalle fosse comuni, posando disinvolti e sorridenti davanti all'obiettivo. Attorniati dai commilitoni SS e dai loro superiori, talvolta da donne polacche non prigioniere, questi uomini che erano responsabili dell'uccisione sistematica degli ebrei si fecero fotografare nei momenti di pausa dal "lavoro": durante i pasti e le bevute, mentre si riposavano al sole, tra scherzi, risate, giochi con gli animali e canzoni in coro ritmate dal suono della fisarmonica.

Guardare queste fotografie è intollerabile se conosciamo il loro profilo professionale e i crimini di cui si macchiarono. È una visione fortemente scioccante e che ci disturba, perché stravolge tutto quello che sappiamo dello sterminio. Scorrendo le pagine dei loro album privati, vediamo che gli assassini svolsero il loro compito non solo con obbedienza, zelo e adesione all'ideologia nazista, spesso con particolare crudeltà e sadismo, ma addirittura con buon umore e malcelato orgoglio, in un allegro cameratismo quotidiano che consentiva, tra un'*Aktion* e l'altra, di godere di momenti di spensieratezza.

Gli album di tre SS di alto grado, Kurt Franz in servizio a Treblinka, Karl Höcker ad Auschwitz e Johann Niemann a Sobibór, ritrovati tra il 1959 e il 2020,

rappresentano un esempio illuminante della psicologia dei carnefici, offrendoci una nuova prospettiva per arricchire la conoscenza storica della Shoah, pur costituendo delle fonti molto problematiche da trattare.

Nel secondo capitolo abbiamo accennato a un album simile a quelli appena menzionati, la collezione privata di Karl Otto Koch e di sua moglie Ilse, in cui il campo di concentramento di Buchenwald viene mostrato unicamente secondo la percezione del comandante e di ciò che desidera conservare tra i suoi ricordi. La dimensione della narrazione è totalmente autocelebrativa e una versione volutamente parziale e viziata della realtà, al punto da rendere impossibile riconoscere il campo di concentramento come un luogo di violenza e morte.

Le collezioni di immagini appartenenti a Franz, Niemann e Höcker provengono da tre siti centrali della Shoah che complessivamente totalizzarono tra l'estate 1942 e il gennaio 1945 almeno 1,7 milioni di vittime, per la quasi totalità ebree. Analizzare questi album consente di tornare su alcuni aspetti già affrontati in merito alle fonti dei perpetratori, allargando l'indagine ad altri interrogativi cruciali. Che cosa possiamo comprendere della Shoah e dell'universo mentale dei perpetratori attraverso queste fotografie? Che cosa c'è (o non c'è) in queste fotografie che le rende cosí irritanti e difficili persino da trattare?

Presenteremo i tre album in ordine cronologico di ritrovamento, adottando un approccio comparato che consenta di evidenziare gli elementi comuni e le differenze, in particolare per quanto riguarda i temi fotografati e le modalità di compilazione.

L'album di Kurt Franz: le fotografie di Treblinka.

Il 2 dicembre 1959 Kurt Franz [1] venne arrestato nella sua abitazione di Düsseldorf con l'incriminazione di aver provocato la morte di centinaia di migliaia di ebrei a Treblinka nel periodo in cui aveva prestato servizio alla direzione del centro di sterminio [2]. A quarantacinque anni, l'ex sottotenente delle SS viveva tranquillamente nella sua città natale, con la sua vera identità, guadagnandosi da vivere come cuoco, il mestiere della sua adolescenza. Perquisendo la casa, la polizia tedesca trovò un album fotografico con 133 fotografie. Accanto a istantanee di paesaggi e di viaggi legati alla sua carriera sotto il nazionalsocialismo, le pagine contenevano anche 29 foto di Treblinka dove Franz aveva prestato servizio per piú di un anno, da agosto (o settembre) 1942 a novembre 1943, inizialmente come vice di Franz Stangl e negli ultimi mesi col ruolo di comandante.

Solo le prime pagine contenevano delle didascalie; a pagina 8 dell'album risultava una scritta parzialmente cancellata, ma ancora leggibile: «Schöne Zeiten» («Bei tempi»), come il titolo di una narrazione autobiografica in chiave celebrativa e

fortemente nostalgica.

25. Pagina 8 dell’album personale di Kurt Franz contenente alcune fotografie di Treblinka, 1942-43.

La pagina 8 è indubbiamente la piú nota dell’intero album, spesso erroneamente trattata come se fosse la copertina e senza sottolineare che solo due foto sono state datate con certezza al periodo di Treblinka. In tre delle quattro immagini incollate appare lo stesso Franz, ritratto da solo a figura intera in uniforme col grado di Untersturmführer (1943 o 1944), col fratello nel 1944, quando entrambi erano mobilitati nella regione di Trieste, mentre nel terzo scatto è in abbigliamento informale accanto al comandante Franz Stangl. La quarta foto mostra la stazione del villaggio di Treblinka, situata a pochi chilometri da quella di Małkinia, importante nodo ferroviario che collegava Varsavia con Białystok e Siedlce.

Forse per eliminare le prove piú evidenti del suo coinvolgimento diretto nelle attività criminali di Treblinka l’ex comandante aveva raschiato la parola *Schöne* e rimosso due fotografie in basso nella stessa pagina, di cui restano, però, i margini per

il segno della colla [3]. Che cosa mostravano le immagini tolte dall'album [4] e perché le due foto rimosse dalla pagina in questione risaltano in maniera cosí evidente? Possiamo solo fare un esercizio di immaginazione e postulare che rivelassero particolari cosí espliciti sulla natura del compito svolto da Franz da rendere prudente rimuoverle. D'altro canto, il fatto stesso che a un certo punto nel dopoguerra (ignoriamo quando esattamente) Kurt Franz abbia deciso di intervenire sull'album modificando la scritta e eliminando dalla pagina le due fotografie, conservando però le altre quattro in cui appare chiaro il suo ruolo nelle SS e soprattutto la sua presenza a Treblinka, indica già una storia che sarebbe interessante ricostruire. Un album racconta una storia del passato secondo la sensibilità e la visione del suo proprietario che può, ovviamente, mutare nel tempo, con l'aggiunta o l'esclusione di immagini, ma anche con il loro spostamento nelle pagine [5].

Chi era Kurt Franz, che a ventotto anni ottenne il ruolo di responsabile del piú grande ed efficiente dei centri di assassinio di massa dell'Aktion Reinhardt, il piano di assassinio degli ebrei polacchi?

Dopo una formazione da cuoco che gli tornerà utile, a diciotto anni Franz si iscrisse al partito nazista. La cronologia della sua carriera indica un percorso rapido. Nel 1937 venne ammesso nelle Waffen-SS (la divisione combattente nell'esercito delle SS), ottenendo subito un lavoro presso il campo di concentramento di Buchenwald, prima come addetto in cucina, poi promosso al ruolo di guardia. Nella primavera 1939, Franz venne chiamato a Berlino presso l'organizzazione del «programma di eutanasia» T4 e dall'anno successivo fu assegnato a vari centri di messa a morte dei disabili, col ruolo di cuoco o responsabile delle cucine: a Grafeneck, Hartheim, Brandenburg e a Sonnenstein. Quando Hitler ordinò di sospendere il programma T4, nel 1941, Franz fu richiamato presso la sua sede centrale [6], probabilmente per ricevere una formazione specifica, e nella primavera 1942 fece parte di un gruppo scelto di SS (come lui ex appartenenti al programma T4, quindi esperte di pratiche di assassinio) trasferite nella Polonia occupata alle direttive di Odilo Globočnik, capo delle SS e della polizia del distretto di Lublino. Quell'anno, Globočnik era stato incaricato da Himmler dell'eliminazione degli ebrei polacchi concentrati nel Governatorato generale (il territorio occupato della Polonia). In tale veste, Globočnik fu responsabile della messa in funzione dei centri di Bełżec, Sobibór, Treblinka e del campo di Majdanek. Per portare a termine velocemente questo compito, c'era bisogno di gente pratica in tecniche di uccisione che Dietrich Allers e Viktor Brack – rispettivamente responsabile della gestione del personale del T4 e capo del servizio della Cancelleria del Reich, che per competenza dirigeva il «programma eutanasia» – misero a disposizione di Globočnik. Kurt Franz, come anche Johann Niemann, fece parte di questa équipe formata per uccidere [7]. Assegnato dal mese di aprile al centro di Bełżec, Franz venne spostato durante l'estate a

Treblinka e promosso sia di grado SS che di ruolo, diventando vicecomandante del campo, al fianco di Franz Stangl. Lo zelo con cui svolse la sua funzione fu tale da metterlo in luce coi superiori e fargli ottenere negli ultimi tre mesi in cui il campo rimase aperto (agosto-novembre 1943) la nomina di comandante[8]. Quando Treblinka venne smantellato, Franz fu mobilitato a Trieste, sempre agli ordini di Odilo Globočnik, e impegnato per combattere la Resistenza partigiana. Alla fine della guerra riuscí a far perdere le sue tracce e a rientrare in Germania. Al processo che si tenne a Düsseldorf nel 1964, Franz venne accusato con altre dieci SS per i crimini commessi a Treblinka[9], ma non ammise alcuna responsabilità nelle uccisioni, né mostrò segni di pentimento. Tra i testimoni al banco dell'accusa c'erano alcuni sopravvissuti che ricordarono il suo comportamento crudele, volto ad aumentare le sofferenze dei prigionieri, e la sua indole sadica e perversa. Condannato l'anno seguente, a conclusione del procedimento, all'ergastolo, Franz ottenne la scarcerazione nel 1993 per motivi di salute.

Nel 1998, poco prima di morire in una casa di riposo a Wuppertal, Kurt Franz accettò di farsi intervistare dalla televisione tedesca, per la trasmissione *Der Judenmord*: *Deutsche und Österreicher berichten* («L'assassinio degli ebrei. Tedeschi e austriaci raccontano»)[10]. A differenza di Franz Stangl, che nella sua intervista a Gitta Sereny nel 1971[11], mentre era in carcere in attesa della sentenza, aveva dimostrato alcuni cedimenti nervosi (seppur mai di esplicito pentimento), Franz rispose alle domande di Michel Alexandre senza incertezze, descrivendo perfettamente il funzionamento di Treblinka come un impianto di produzione e ricostruendo molti dettagli tecnici. Privo di empatia, si mostrò consapevole di ciò che accadeva nel campo, ma mentí ripetutamente sul suo ruolo, fingendo di essere stato *solo* il responsabile delle guardie SS, senza mai essere direttamente coinvolto nelle uccisioni.

Non vi è dubbio che il ritrovamento del suo album fu considerato un fatto eccezionale, perché si conoscevano, e tuttora si conoscono, pochissime immagini dei centri di sterminio dell'Aktion Reinhardt. Tra queste, nove istantanee furono scoperte alla fine della guerra grazie al fotografo polacco Antoni Tujak, che durante l'occupazione gestiva l'unico laboratorio rimasto aperto nei pressi del campo, a Tomaszów Lubelski. Tujak sviluppò queste e altre foto, scattate a Bełżec da una SS di cui non si conosce l'identità, riuscendo a farne una copia e a consegnarle al suo amico Janusz Peter, medico dell'ospedale locale che alla liberazione creò il Museo regionale della sua città, dove oggi sono conservati gli originali. Nelle foto di Bełżec, come in quelle di Treblinka attribuite a Kurt Franz (ma l'identità del fotografo resta ignota), non si vede nulla d'incriminante e praticamente il campo non è nemmeno identificabile con quel poco che viene inquadrato. Gli animali dello zoo, la cui stessa presenza in un centro di sterminio per divertire i carnefici è un'informazione

intollerabile, tanto ci pare oscena, potrebbero appartenere a qualunque giardino zoologico, ed effettivamente gli orsi non furono fotografati a Treblinka ma a Berlino, in occasione di un viaggio premio che diverse SS, tra cui Franz e Niemann, ottennero come apprezzamento per il lavoro svolto.

È, quindi, per quello che non si vede e che non trova conciliazione con ciò che si sa dello sterminio e che, dunque, ci si aspetta di vedere, che queste immagini non sono ancora state esaminate come fonti storiche con il dovuto approccio scientifico, rimanendo confinate nel patrimonio documentario degli archivi [12]. Peraltro, anche quando l'album di Kurt Franz viene menzionato, le foto non vengono mai descritte e analizzate col rigore che spetta a ogni documento, ma servono come mera illustrazione dell'amoralità del comandante, che sembra riassunta dalla frase «Schöne Zeiten». Sostanzialmente, l'interpretazione di questa collezione si è limitata a sottolineare l'intollerabile divergenza tra le immagini apparentemente quasi innocenti che il comandante aveva voluto conservare del campo di sterminio e la realtà criminale di Treblinka, ricostruita soprattutto con le deposizioni degli ex nazisti incriminati nei due processi – il primo nel 1964, contro Kurt Franz e altre dieci SS che facevano parte della direzione del campo e il secondo nel 1970 contro Franz Stangl – e dei sopravvissuti che descrissero le terrificanti condizioni del procedimento di messa a morte. Nel dopoguerra e per molti anni a seguire, la giustificazione avanzata dagli ex criminali nazisti di aver dovuto eseguire un ordine in stato di guerra e di non sentirsi responsabili delle conseguenze ha alimentato l'idea di un popolo tedesco, dai vertici alle masse, ciecamente assoggettato al regime, indottrinato al punto da non essere piú capace di uscire dal sistema totalitario e di comprendere le derive e le responsabilità del governo nazista – si veda per tutti il caso Eichmann [13].

Scorrendo le fotografie di Franz, la prima impressione che si ricava è appunto quella che comunemente si definisce come la natura «banale» del carnefice: l'assassino compie, o ordina, atti efferati di crudeltà per assicurare il funzionamento di un dispositivo di uccisione seriale – a Treblinka, all'apice della sua operatività tra l'estate e l'autunno 1942, arrivavano anche sei trasporti al giorno, ognuno con circa duemila ebrei, che venivano assassinati in meno di due ore dall'arrivo – [14] ma non appare emotivamente né coinvolto, né sconvolto. Di quel "lavoro" che comportava necessariamente per il suo ruolo *dover vedere* continuamente anche scene di cadaveri, sangue, escrementi, ossa e ceneri, Franz ha conservato immagini vacue, tanto sono insignificanti, e potremmo definirle innocue, persino noiose per la ripetitività dei soggetti rappresentati: il suo cane Barry, ad esempio, oppure lo zoo con gli animali, allestito agli inizi del 1943 dai prigionieri, che offriva un'occasione di svago alle SS e alle loro famiglie, o le scavatrici, che occupano due intere pagine. È la constatazione di vedere mostrati *solo* questi elementi di Treblinka e nulla che raffiguri le proporzioni gigantesche dei massacri perpetrati, la crudeltà senza limiti degli

assassini e delle guardie e la sofferenza delle vittime, a rendere la visione di queste fotografie, allora come oggi, un'esperienza estremamente frustrante e problematica da classificare.

A turbarci, è evidente, non sono tanto le immagini in sé. Guardare una fotografia (o un quadro, o qualunque tipo di immagine) suscita in noi sensazioni, reazioni, riflessioni diverse a seconda delle informazioni che conosciamo della storia, ovvero di ciò che c'è dietro quello scatto. A posteriori, dunque, la visione è influenzata prepotentemente da ciò che sappiamo.

Se all'epoca del ritrovamento dell'album di Franz la ricerca sulla Shoah era appena agli inizi, nel corso del tempo, con lo sviluppo di una storiografia specifica (Holocaust Studies) che ha ricostruito un quadro piú preciso e orribile di come era stato perpetrato il genocidio degli ebrei, la visione di queste foto ha suscitato sempre maggiore imbarazzo per l'impossibilità, o l'incapacità, di tenerle insieme nello stesso racconto, con la conseguenza di relegarle in secondo piano e renderle oggi conosciute solo alla cerchia degli storici. Per meglio dire, la conoscenza della Shoah ha tolto il velo d'innocenza a questo tipo di immagini, riempiendo i vuoti che lasciano le inquadrature, anche se ha inevitabilmente limitato, in una certa misura, la comprensione dell'album di Kurt Franz e di altri fonti simili, la cui analisi raramente ha saputo spingersi oltre i limiti dell'indignazione morale per quello scarto inaccettabile tra l'autorappresentazione positiva degli assassini e la realtà dei fatti che li inchioda per sempre alle loro responsabilità criminali.

Se è innegabile che l'album di Kurt Franz non contenga immagini esplicite del processo di sterminio – che includeva, va ricordato, anche la gestione amministrativa di requisizione e smistamento di tutti i vestiti, oggetti e beni delle vittime, su cui le SS lucravano abbondantemente – né mostri le vittime della Shoah, vive o morte, non per questo rappresenta un documento storico di minore importanza. La comprensione storica si affina con lo scorrere del tempo, obbligandoci ad allargare lo sguardo e a ripensare al passato con maggiore distanza temporale, ma anche emotiva. Dunque, per cogliere l'essenziale nell'album di Treblinka, andando oltre la superficie, è utile adottare un approccio piú distaccato e di tipo comparato, mettendo questa collezione fotografica in relazione con altre simili. Quando lo storico non trova risposte alle sue domande, le riformula, cambiando prospettiva, cioè mettendo a fuoco altri elementi del quadro. Nel nostro caso, l'interrogativo da porsi per comprendere il valore documentario delle fotografie di Kurt Franz non è perché non si vede nulla dello sterminio. Conviene, invece, provare a capire se queste immagini rivelano qualcosa di Franz, della sua personalità e del suo ruolo nella Shoah. In altri termini, in che misura l'album ci aiuta a capire la visione del soggetto fotografato, su di sé e sul suo mondo?

Innanzitutto, va affinato lo sguardo, nutrendolo di conoscenza storica per individuare i dettagli piú significativamente connessi allo sterminio. Ad esempio, non

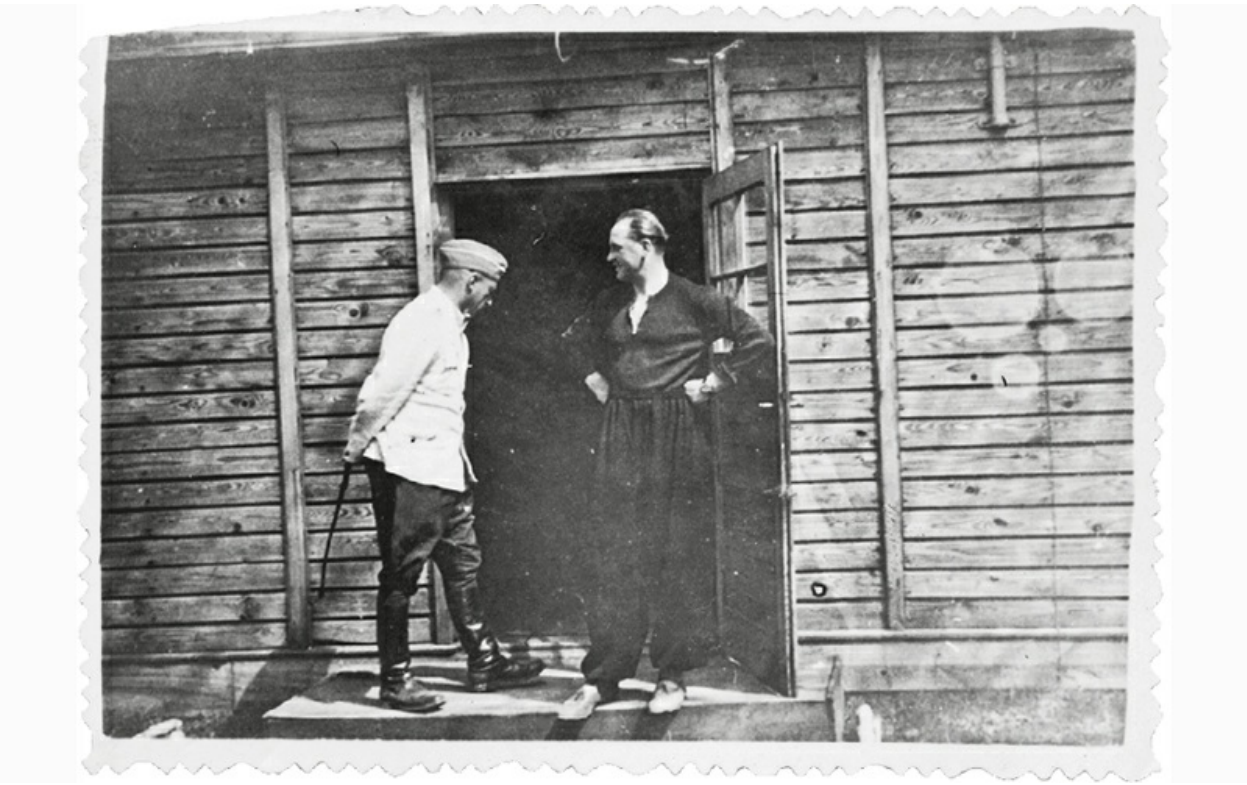
può essere casuale la centralità nell'album di ben 10 fotografie su 29 che mostrano le due scavatrici in azione, alcune con due o tre SS in piedi sulla benna. Questi macchinari vennero utilizzati nel 1942 per interrare i corpi delle vittime nelle fosse comuni, perché il solo lavoro degli *Arbeitsjuden* non era sufficiente a fronteggiare migliaia di cadaveri ogni giorno; all'inizio dell'anno successivo, le scavatrici servirono a riaprire le fosse per disseppellire i resti che dovevano essere bruciati in roghi all'aperto. La quantità di scatti che raffigurano proprio queste macchine in azione è ovviamente un richiamo esplicito alle gigantesche operazioni di assassinio di massa degli ebrei che, tuttavia, possiamo decodificare solo se conosciamo la finalità dell'uso delle scavatrici. A posteriori, dopo aver ricostruito il ruolo nella Shoah di Kurt Franz, la cui carriera toccò l'apice proprio a Treblinka, è ragionevole supporre che la scelta di inserire cosí tante immagini di questi macchinari (sebbene non conosciamo l'ordine e il numero delle foto nella versione originale dell'album) abbia significato per il comandante mettere in evidenza lo sforzo gigantesco e l'efficienza della direzione del campo per gestire il problema dei cadaveri e, conseguentemente, far sparire le prove del crimine secondo gli ordini ricevuti da Himmler. Le stesse istantanee hanno poi permesso ai ricercatori di localizzare l'area di Treblinka attrezzata per le uccisioni, dove si trovavano anche le camere a gas. In una foto della serie, si intravedono le prime camere a gas sullo sfondo, poi sostituite da altre piú grandi e dotate di maggiori potenzialità omicide.

In secondo luogo, un altro elemento molto importante riguarda la presenza di altre SS, che ha permesso di identificarle e di provarne la colpevolezza, a partire dall'uomo piú potente di Treblinka (salvo gli ultimi tre mesi di dominio assoluto di Franz), il comandante Franz Stangl[15], che in uno scatto appare accanto al suo vice con il frustino in mano. La fotografia può, dunque, avere anche un valore probante della partecipazione di altri ex nazisti allo sterminio, tanto piú che di Stangl non si conoscevano fotografie di quel periodo. Ma c'è di piú: il fatto stesso che il comandante sia in posa accanto al suo subalterno dimostra che quella fotografia fu scattata col suo consenso. Fu infranto un divieto, oppure questo tipo di scatti era implicitamente autorizzato dai vertici delle SS?

Tutte le SS e i funzionari che prestavano servizio nel programma T4 erano obbligati a firmare un impegno alla segretezza che doveva essere rispettata anche alla scadenza dell'incarico. Lo stesso obbligo fu imposto per lavorare nei centri di sterminio, le cui operazioni dovevano svolgersi al riparo dalle macchine fotografiche[16]. Torneremo successivamente sul tema del divieto di fotografare e riprendere le uccisioni e le infrastrutture di omicidio, sul reiterato obbligo e sulla frequente trasgressione, come provano anche gli album dei comandanti nei luoghi del crimine.

Se osserviamo con piú attenzione la fotografia di Stangl accanto a Franz (fig. 26),

nella pagina dell’album che reca la scritta «Bei tempi», ci sono almeno due elementi che colpiscono. Il primo è la posa scelta dalle due SS per farsi ritrarre, che sembra invertire i ruoli gerarchici. Il comandante Stangl, di cui i sopravvissuti hanno ricordato la grande vanità nel vestirsi, è ritratto di profilo, con la giacca bianca dell’uniforme estiva delle SS che però non fu mai obbligatoria (infatti, come vedremo nelle fotografie dell’album di Karl Höcker scattate in estate, non la indossa quasi nessuno). Si tiene leggermente piú in basso del suo assistente, col capo inclinato e le mani giunte dietro la schiena, stringendo il frustino che faceva parte della dotazione delle armi di tutte le SS. La sua postura sembra, involontariamente, un inchino di sottomissione. Franz, invece, si staglia sulla porta, coi pugni chiusi sui fianchi in atteggiamento baldanzoso, col corpo allineato quasi frontalmente al fotografo, girando solo la testa verso Stangl.



26. Dettaglio della pagina 8 dell’album di Kurt Franz. A sinistra, con una giacca bianca e il frustino in mano, Franz Stangl, comandante di Treblinka. A destra, in abbigliamento informale, il suo vice Kurt Franz. Treblinka, 1943.

Il secondo elemento che sollecita domande, purtroppo a oggi senza risposta, riguarda la funzione e la collocazione esatta nel campo dell’edificio di legno che si scorge. La baracca di legno è inquadrata solo parzialmente per mettere in risalto le due SS; è priva di insegne e di elementi di decoro, non si vedono finestre, appare cosí

anonima e dimessa da non poterne identificare la funzione con esattezza. La didascalia che solitamente accompagna la fotografia nei libri di storia o su internet indica che si trattava della sede del comando SS del campo [17], ma non è verosimile, se non altro perché il vicecomandante Franz sembra indossare una tuta o, comunque, abiti molto informali che difficilmente avrebbe portato di giorno durante l'orario di servizio, al cospetto del comandante che invece è vestito di tutto punto. Nell'incertezza, vale però la pena evidenziare come la baracca che si presta a set fotografico per i due uomini piú potenti di Treblinka appaia cosí poco imponente da rendere arduo il collegamento con la scritta «Bei tempi» che Kurt Franz appose su questa pagina del suo album. Ancora una volta, dunque, dobbiamo sforzarci di adottare la prospettiva del proprietario delle immagini: che cosa aveva visto e che cosa voleva che si vedesse in quello scatto? La risposta è implicita nel primo piano dei due persecutori, in cui è Franz, e non Stangl, a sembrare il piú forte.

Riassumendo, è solo esaminando le foto di questa serie proveniente da Treblinka come un unico racconto, e non come scatti isolati, che ci si può avvicinare alla visione di Kurt Franz, senza escludere di cogliere anche una sua contraddizione tra la volontà di conservare l'immagine del pieno successo e la prudenza per evitare di farsi trovare dopo la guerra con prove esplicite della sua responsabilità criminale.

Oltre a ricollocare, dunque, le fotografie nel loro contesto originario di produzione (dove e per quale scopo furono scattate?), va ricordato che le immagini sono fonti storiche nella misura in cui possono essere analizzate anche col metodo comparativo, non solo confrontandole con altri materiali iconografici, ma con fonti diverse, in particolare con le testimonianze scritte e orali dei sopravvissuti alla Shoah. Nel caso di Treblinka, furono appena una cinquantina i reduci (a larga maggioranza uomini) che riuscirono a mettersi in salvo dopo l'insurrezione del 2 agosto 1943. Proprio dai loro racconti è emerso, ad esempio, che Barry, il cane San Bernardo di Kurt Franz, non era un semplice animale da compagnia, ma era parte del gioco crudele con cui la SS tormentava i prigionieri. La bestia era stata appositamente addestrata dal suo padrone per azzannare ai genitali gli internati, obbedendo al comando «Uomo, mordi il cane!», in un'inversione sprezzante del termine «cane» riferito al prigioniero [18]. La mole e la forza fisica di Barry lo rendevano un cane potenzialmente aggressivo, in grado di ferire mortalmente il malcapitato. Del resto Kurt Franz, nonostante i suoi lineamenti infantili, che a Treblinka gli erano valsi il soprannome di *Lalke* («bambola», in yiddish), verrà ricordato da tutti i sopravvissuti come un individuo di indole particolarmente feroce e sadica, che si divertiva a infliggere continuamente torture ai prigionieri o a ucciderli di sua mano.

In sostanza, se è innegabile che l'album di Kurt Franz sia una fonte scomoda da trattare, non possiamo limitarci però a sottolineare solo ciò che è assente nelle inquadrature, senza provare ad attribuire un significato alle scene rappresentate. Oltre

a quanto già descritto, vale la pena formulare un'altra considerazione. Chi ha scattato queste fotografie di Franz? L'autore degli scatti è rimasto sconosciuto e non sono mai stati ritrovati i negativi, non sappiamo nemmeno dove siano state sviluppate le pellicole, e a tal proposito occorre ricordare che nei centri dell'Aktion Reinhardt, a differenza di Auschwitz e dei principali campi di concentramento, non c'era un reparto di identificazione incaricato di fotografare le vittime. Proprio perché un centro di sterminio era concepito e attrezzato per assassinare tutti i deportati (salvo poche eccezioni e in via temporanea), non per internare, non c'era bisogno di registrare i prigionieri, sottoponendoli alla procedura delle foto segnaletiche, tipiche del sistema carcerario. Anche le poche centinaia di *Arbeitsjuden* che vennero utilizzate per le operazioni connesse all'arrivo dei convogli (smistamento degli abiti e degli oggetti degli ebrei deportati, taglio dei capelli alle donne ecc.) e alla sepoltura e distruzione dei cadaveri non furono immatricolate, perché il loro destino era già segnato da una condanna a morte sospesa solo provvisoriamente.

Tenendo conto, dunque, di come erano organizzati Bełżec, Sobibór e Treblinka, l'album di Kurt Franz ha rappresentato un'eccezione almeno fino al ritrovamento di quello di Johann Niemann da Sobibór.

Addestrati per uccidere. Gli specialisti dell'assassinio di massa: dall'Aktion T4 all'Aktion Reinhardt.

Il percorso professionale di Kurt Franz all'interno della cerchia degli specialisti di programmi di assassinio di massa non fu unico, come emerge dal confronto con le biografie di un gruppo selezionato di SS, tra cui Irmfried Eberl, Gottlieb Hering, Heinrich Matthes, Christian Wirth, Franz Stangl, Franz Reichleitner, Johann Niemann, Rudolf Höß[19], che furono addestrati per uccidere o per dirigere le uccisioni, svolgendo tutti un ruolo importante tra il 1939 e il 1943 nei due programmi nazisti di assassinio di massa col gas: l'Aktion T4 nel Reich e l'Aktion Reinhardt nella Polonia occupata. Altre SS, come Karl Höcker e il suo superiore Richard Baer, furono chiamati a sovrintendere le operazioni di assassinio degli ebrei dopo aver acquisito esperienza nel praticare forme di violenza diverse nei campi di concentramento[20].

Sebbene l'approccio biografico sia affascinante per ricostruire la storia, il metodo va adottato con la dovuta cautela, per evitare che alcuni percorsi individuali segnino la lettura dell'intero fenomeno.

A ripercorrere attentamente le traiettorie professionali degli alti ufficiali nazisti appena nominati non vi è dubbio che ci siano elementi comuni importanti. Sinteticamente, possiamo indicarne tre: l'indottrinamento ideologico fortemente

antisemita ricevuto fin dall'adolescenza nelle organizzazioni hitleriane; l'adesione precoce al partito nazista e alla sua visione del mondo; la formazione alla durezza e all'obbedienza che acquisirono nei vari centri di eutanasia per assassinare i disabili o nei campi di concentramento. Va aggiunto il trasferimento in Polonia per partecipare allo sterminio degli ebrei nei primi anni di guerra. La velocità con cui tutti si adattarono al compito di uccidere o di dirigere le uccisioni è un ulteriore dato comune che sorprende: nessuno di questi uomini, padri di famiglia e dediti al loro lavoro per il Reich, chiese di essere rimosso dal proprio incarico, anche se Franz Stangl, al suo processo, dirà di essersi sentito molto sollevato quando Odilo Globočnik gli annunciò il suo trasferimento da Treblinka a Trieste, a settembre 1943[21]. Se ne deduce che impararono presto a non avere scrupoli, a non sentirsi minimamente coinvolti, emotivamente o moralmente, nel mandare a morire persone innocenti e inermi, tra cui i bambini, ma furono capaci di mostrarsi efficienti per brutalità o organizzazione dell'omicidio.

A queste attitudini si aggiunse una sfrenata ambizione e l'abilità di farsi notare, di allacciare relazioni con le persone giuste, di saper cogliere le opportunità. In sostanza, per emergere e ottenere ruoli di potere non bastava né essere iscritti al partito e far parte delle SS, né mostrare di saper eseguire gli ordini con zelo. Per diventare *esperti dello sterminio* servì una combinazione di fattori, tra cui lo spirito di iniziativa e di flessibilità, adattandosi velocemente ai nuovi contesti e obiettivi della missione affidata, e una buona dose di creatività per risolvere i problemi pratici legati all'organizzazione delle uccisioni, tra i quali la gestione dei cadaveri. L'esempio del medico psichiatra Irmfried Eberl, primo comandante di Treblinka che venne sostituito dopo poche settimane dalla nomina da Franz Stangl, per incapacità totale di gestire l'afflusso dei deportati da uccidere, ne è una prova. Le biografie di questi perpetratori mettono in luce il fatto che nessuno salí la scala gerarchica per caso, né si trovò catapultato suo malgrado in un ingranaggio incontrollabile. La progressione delle carriere avvenne sempre in conseguenza di una raccomandazione, o per la protezione di un uomo piú in alto nella gerarchia dei potenti. Nella rivalità sfrenata che contrassegnava l'élite delle SS, ognuno cercava di mettersi in buona luce coi superiori, mostrando di saper svolgere col massimo rendimento il compito ricevuto di assassinare in massa[22].

Auschwitz e Sobibór negli album di Karl Höcker e di Johann Niemann.

La modalità di autorappresentazione dei perpetratori sul posto di lavoro è ancora piú evidente negli album di Karl Höcker e di Johann Niemann, che complessivamente hanno permesso di ritrovare 477 fotografie, arricchendo il patrimonio visuale della

Shoah con numerose informazioni e considerazioni sia relativamente all'organizzazione di Auschwitz e di Sobibór, sia rispetto alla partecipazione e al coinvolgimento delle stesse SS e dei loro assistenti, uomini e donne.

Le circostanze in cui vennero alla luce queste collezioni sono molto diverse. Le foto di Höcker, scattate tra l'estate 1944 e il gennaio 1945, quando ricopriva il ruolo di assistente del comandante di Auschwitz Richard Baer, furono donate nel 2007 al Museo dell'Olocausto di Washington (Ushmm) da un alto ufficiale del servizio di spionaggio americano, che chiese di rimanere anonimo. Il donatore sostenne di averle trovate nel 1946 in un appartamento a Francoforte senza conoscere il nome del proprietario, mentre conduceva indagini per l'agenzia di intelligence militare sugli ex criminali nazisti. Giunto in tarda età, l'anonimo tenente colonnello ormai in pensione decise di far avere l'album al Museo. Una donazione cosí tardiva, piú di sessant'anni dopo il ritrovamento, ma soprattutto il ruolo svolto dal militare statunitense nell'immediato dopoguerra e la richiesta di anonimato lasciano aperti molti interrogativi.

Le fotografie di Niemann, che terminò la sua carriera col grado di vicecomandante di Sobibór, rimasero di proprietà della moglie Henriette fino alla sua morte nel 1980 e poi degli eredi. Nel 2015, un nipote decise di metterle a disposizione di una piccola organizzazione educativa tedesca, la Stanisław Hantz, impegnata nel tenere viva la memoria dei crimini nazisti e delle vittime, in particolare dei centri dell'Aktion Reinhardt. Nel 2020 l'album venne consegnato agli archivi dell'Ushmm [23].

Anche nel caso di Höcker e Niemann, le due biografie evidenziano numerosi elementi in comune, a cominciare dalla giovane età al momento dell'apice della carriera nelle SS. Niemann, nato nel 1913, aveva ventinove anni quando fu nominato assistente del comandante di Sobibór (1942); a trent'anni, era già promosso comandante. Di poco piú anziano era Höcker, classe 1911, quando il 25 maggio 1944 giunse ad Auschwitz al fianco di Richard Baer, col ruolo di vicecomandante, per assistere Rudolf Höß nella gestione dell'imponente operazione di deportazione degli ebrei d'Ungheria (Ungarn Aktion).

Entrambi sposati e padri di famiglia, Niemann e Höcker si iscrissero in gioventú al partito nazista e realizzarono un percorso professionale molto simile, facendosi presto notare per l'ambizione e il fanatismo. L'apprendistato della violenza fu il lager, Esterwegen e Sachsenhausen per Niemann, Neuengamme per Höcker; qui impararono a essere duri e a mostrarsi brutali e spietati coi prigionieri, indifferenti alla crudeltà inflitta. Lo scoppio della guerra li vide mobilitati in ambiti diversi: mentre Höcker venne arruolato in fanteria sul fronte polacco, Niemann fu scelto tra gli specialisti di assassinio, insieme a Kurt Franz, per realizzare il programma T4, assegnato prima a Brandenburg an der Havel, poi a Grafeneck e a Bernburg. Maggiori sono le informazioni su Niemann ed è documentato che svolse il compito di

Brenner, bruciatore, occupandosi di incenerire i corpi delle vittime asfissiate nella camera a gas. Nel suo album ci sono diverse fotografie che lo ritraggono in posa coi giovanissimi colleghi in servizio nei centri di eutanasia come esperti assassini.

La scalata al potere avvenne in coincidenza col trasferimento in Polonia, epicentro della Shoah e territorio su cui vennero costruiti i principali centri di sterminio, e li portò entrambi al ruolo di vicecomandante. Alla fine del 1941, Niemann venne inviato a Bełżec con un piccolo gruppo scelto di esperti di pratiche di assassinio e di distruzione dei cadaveri. La cronologia è sempre un elemento fondamentale da considerare. Il fatto che Bełżec inizi a funzionare solo dal mese di marzo 1942 indica il ruolo specifico di Niemann e dei suoi colleghi: preparare l'organizzazione della messa a morte, contribuendo con la loro esperienza a installare le soluzioni piú efficaci. Non andarono a lavorare in un centro già pronto, per eseguire solo degli ordini, ma furono chiamati a partecipare attivamente alla sua creazione. La traiettoria di questa giovane SS fu rapidissima, come quella di Kurt Franz; pochi mesi dopo l'arrivo a Bełżec, Niemann fu scelto per preparare il centro di Sobibór, diventandone il vicecomandante già nell'estate 1942 col grado di SS-Hauptscharführer (corrispondente nei gradi militari al maresciallo maggiore). Sobibór segnò l'apice e la conclusione tragica della carriera di quest'uomo ambizioso e crudele, che rimase ucciso nella rivolta organizzata il 14 ottobre 1943 dai prigionieri [24].

Di Höcker sappiamo che da maggio 1943 al maggio seguente fu l'assistente del comandante di Lublino-Majdanek (Hermann Florstedt fino a ottobre, poi Martin Weiss, o Weiß, fino a maggio 1944), cioè nel periodo in cui quel campo servì a implementare l'Aktion Reinhardt, svolgendo anche la funzione di sterminio degli ebrei.

Inseriti al centro della macchina di assassinio di massa, con la responsabilità di sovrintendere alle uccisioni, Höcker e Niemann fecero parte di un'élite di SS che riceveva un ottimo stipendio, beneficiava di ogni comfort (vini e cibi pregiati, alcool, arredi di pregio, permessi premio e pause relax), poteva lucrare approfittando dei beni rubati alle vittime e, non da ultimo, si trovava a lavorare lontano dal fronte bellico, in posizione ben piú sicura dei soldati.

Vediamo ora piú nei dettagli i due album.

L'Album Höcker: fotografie di Auschwitz.

L'Album Höcker [25] contiene 116 fotografie scattate principalmente tra l'estate e l'autunno 1944, nel complesso di Auschwitz e nella località di Solahütte, a una trentina di chilometri dal campo principale, dove era stato costruito un resort per le SS [26]. In numerosi scatti il vicecomandante di Auschwitz è ritratto in divisa, coi

superiori o i commilitoni SS, in situazioni ufficiali o di lavoro: le esercitazioni militari, le cerimonie di inaugurazione, ad esempio del *Lazarett*, l'ospedale del campo delle SS, le visite degli alti funzionari, come quella di Oswald Pohl nel giugno 1944 per ispezionare Birkenau, l'ispezione alla miniera di Jawischowitz, dove era stato allestito un campo satellite di Auschwitz. Molte immagini riprendono però pranzi o cene, alla mensa degli ufficiali SS o all'aperto sui prati, nonché le svariate attività ricreative che venivano organizzate per intrattenere le SS nelle pause dal lavoro o nei giorni di riposo. Anche in questa collezione appare un cane: quello di Höcker si chiamava Favorit, un cane lupo allegro che viene fotografato mentre gioca col suo padrone («Mein Schäferhund Favorit», «Il mio cane lupo Favorit»). L'album include il Natale 1944 (che il nazismo aveva tentato di decristianizzare e aveva rinominato *Julfeier*, come scrive Karl Höcker nella didascalia che accompagna le immagini), immortalando il vicecomandante mentre accende le luci dell'albero.

La prima considerazione da fare è che si tratta di fotografie non datate, salvo alcune, e non organizzate in modo rigorosamente cronologico o tematico. In copertina (fig. 27) c'è la foto ritratto in primo piano di Höcker accanto al comandante Baer, con la scritta: «Col comandante SS Stubaf. [Sturmbannführer] Baer, Auschwitz 21.6.1944».

Seguono due ritratti in primo piano di Höcker senza il berretto della divisa, con la didascalia che ricorda la sua promozione di grado SS a Obersturmführer (tenente).

Come hanno potuto ricostruire gli storici che hanno analizzato l'album, si tratta di scatti realizzati dal fotografo polacco prigioniero Wilhelm Brasse, che – come abbiamo visto nel capitolo secondo – lavorava insieme ad altri compagni presso l'Erkennungsdienst. Ubicato nel blocco 26 del campo principale di Auschwitz [27], il servizio di identificazione dipendeva dal dipartimento politico (Politische Abteilung), sotto il comando della Gestapo, ed era diretto dal fotografo SS Bernhard Walter, assistito da Ernst Hofmann. Secondo la deposizione di Brasse al processo di Francoforte, furono Walter e Hofmann a realizzare gli scatti di un altro album di Auschwitz (ce ne furono diversi prodotti dalla direzione del campo), ben piú noto di quello di Höcker, conosciuto come Album Lili Jacob [28]. La famiglia Jacob, con altre migliaia di ebrei deportati da Bilke (oggi in Ucraina), era sbarcata sulla rampa di Birkenau il 26 maggio 1944, ventiquattr'ore dopo l'assegnazione di Karl Höcker e Richard Baer alla direzione del campo. Quel giorno e nei giorni successivi, il servizio di identificazione scattò un reportage per riprendere le varie fasi di gestione dei deportati giunti con altri trasporti dall'Ungheria: l'arrivo dei treni, la formazione dei due gruppi, uomini e donne, la selezione tra «abili» e «inabili» al lavoro, l'immatricolazione dei primi e l'avvio verso le camere a gas degli altri, quasi tutte le donne coi bambini e le persone con piú di quarantacinque anni. La giovanissima Lili era riuscita a sopravvivere e alla fine del 1944 era stata spostata con altre prigioniere

nel lager di Mittelbau-Dora, lo stesso dove furono trasferiti anche Höcker e Baer, in fuga da Auschwitz [29].

27. La copertina dell'album di Karl Höcker (a destra), ritratto col comandante di Auschwitz Richard Baer il 21 giugno 1944.

Fu proprio in una baracca dell'ospedale di questo campo che casualmente Lili Jacob trovò l'album [30] e scoprí di essere stata fotografata con i suoi cari e gli abitanti del suo villaggio.

Torneremo a occuparci dell'album di Lili Jacob nel capitolo nono, quando lo metteremo a confronto con le rare fotografie scattate clandestinamente dagli ebrei internati a Birkenau.

I due album insieme, quello di Höcker e quello di Jacob, raccontano in maniera speculare la storia di Auschwitz nello stesso periodo e se si osservano con un approccio comparato offrono innumerevoli spunti di riflessione e di analisi. Quello che emerge rispetto alla collezione del vicecomandante è la centralità temporale: le fotografie furono infatti scattate per la grande maggioranza durante i due mesi di deportazione degli ebrei dall'Ungheria, cioè nel momento in cui Auschwitz-Birkenau fu all'apice della sua potenza distruttiva, con le quattro grandi camere a gas simultaneamente in funzione, alle quali si aggiunse quella del cosiddetto Bunker II

(una delle due fattorie riadattate a camera a gas provvisorie nel 1942). La quantità gigantesca dei cadaveri da eliminare velocemente rese necessario riaprire alcune fosse comuni per la cremazione a cielo aperto, come hanno documentato con immenso coraggio alcuni prigionieri del Sonderkommando con quattro fotografie clandestine, di cui diremo nel corso del libro.

Riuscire a deportare e ad annientare in cosí poco tempo una comunità numerosa come quella ungherese era un'impresa molto complessa da realizzare. Il caos e il malfunzionamento degli altri centri di sterminio, in particolare a Treblinka – come abbiamo detto poc'anzi in relazione all'incapacità del primo comandante di gestire l'afflusso dei trasporti e il numero enorme di cadaveri –, avevano mostrato come fosse indispensabile affidare l'opera all'uomo giusto. Quell'uomo per Himmler era Rudolf Höß[31], che, dopo essersi formato a Dachau e a Sachsenhausen e poi nelle Waffen-SS, aveva dimostrato nei tre anni di direzione di Auschwitz di saper realizzare tutti gli obiettivi del Reichsführer. Non solo Höß aveva ampliato il lager portandolo a essere il piú grande campo di concentramento di tutto il sistema nazista e sviluppando una rete di campi di lavoro molto redditizi per le SS che lucravano affittando i prigionieri alle industrie tedesche, ma era stato capace di creare un centro di sterminio, Birkenau, in grado di uccidere con efficienza e razionalità diverse migliaia di persone al giorno e di distruggerne completamente i cadaveri fino all'ultimo granello di cenere.

Specialista di omicidi, Höß era anche un esperto in funzionamento di campi di concentramento. Il fatto stesso che alla vigilia dell'arrivo dei trasporti dall'Ungheria venisse incaricato di tornare ad Auschwitz per gestire la situazione, malgrado la nomina a comandante di Richard Baer, mette in luce il potere e l'autorità che gli vennero affidati, ma anche la rivalità che dovette contrapporre i due uomini. Nemmeno all'interno di una rete di SS di alto rango i trasferimenti di personale erano armoniosi, ma avvenivano suscitando invidia e risentimento, in un ambiente connotato dall'ambizione piú sfrenata. In sostanza, appartenere alla cerchia giusta, a una rete influente, era un fattore di importanza decisiva per l'assegnazione di posti che offrivano buone opportunità di carriera nel sistema dei campi di concentramento. Höß fin dalla gioventú conosceva personalmente Himmler e si era formato a Dachau alla scuola di addestramento delle SS di Theodor Eicke, colui che modellò la disciplina dei lager e li costituí in un sistema coordinato. Le sue conoscenze e il potere via via acquisito gli permisero di esercitare una grande influenza sull'assegnazione dei posti di lavoro in ogni campo dove venne inviato. Richard Baer e il suo assistente Karl Höcker, invece, dovevano la loro promozione a un altro uomo chiave del regime e della Soluzione finale: Oswald Pohl, che, oltre a essere l'ispettore generale dei campi di concentramento, dal 1939 dirigeva l'Ufficio amministrativo centrale delle SS (il Wirtschafts- und Verwaltungshauptamt, Wvha), grazie al quale

costruí un impero economico sfruttando il lavoro dei prigionieri dei lager. Baer era stato suo assistente da novembre 1942 a maggio 1944. Pohl, peraltro, è presente in diverse fotografie dell'album.

In questo contesto, il buon rapporto di Pohl con il suo aiutante Baer potrebbe aver turbato anche Höß, costituendo un limite alla sua autorità nel campo. Tuttavia a uscirne vincitore assoluto fu Höß, non Baer, che oggi nessuno ricorda: tanto è vero che l'Operazione Ungheria verrà chiamata in linguaggio nazista codificato Aktion Höß, consacrando, di fatto, il suo successo personale [32].

Alla luce di tutte queste conoscenze storiche sul potere di Himmler sulle SS e sull'organizzazione dei campi di concentramento e della Soluzione finale, si comprende meglio l'importanza della sezione dell'album che raccoglie diverse fotografie scattate a Solahütte il 15 settembre 1944, in occasione di un raduno di una settantina di SS di alto grado per salutare e ringraziare Höß al termine della sua missione.

Anche l'Album Höcker, esattamente come quello di Kurt Franz, non mostra nulla di esplicito che possa essere collegato alle funzioni omicide di Auschwitz e alla violenza sistematica quotidiana che si abbatteva sui deportati e sui prigionieri (l'obiettivo non riprende mai i perpetratori in azione, né i cadaveri delle vittime asfissiate o i prigionieri denutriti e torturati). Tuttavia, la collezione presenta fotografie che esprimono chiaramente il senso dell'autocelebrazione del potere da parte di un gruppo scelto di SS – nel quale rientrava Höcker – che svolsero un ruolo chiave nella Shoah. Oltre all'autorappresentazione dei perpetratori, però, le immagini illustrano anche le relazioni di complicità e di protezione all'interno della gerarchia delle SS. Ce ne offre un esempio illuminante una fotografia di gruppo (fig. 28), con una settantina di SS che assistono divertite al concerto di una fisarmonica, improvvisato all'aperto su un prato. Si capisce subito che non è uno scatto spontaneo ma ben costruito come un quadro. Il fotografo, la cui identità non è stata accertata, è in posizione rialzata rispetto al gruppo, in modo da riuscire a riprendere tutti i presenti. La prima fila è quella dei potenti e Rudolf Höß posa con orgoglio, con il gomito appoggiato al parapetto di un ponte, visibilmente godendosi il riconoscimento del suo successo.

I commilitoni SS indossano la divisa ma non il berretto: forse perché è estate e fa caldo? Le giacche sono ben abbottonate, dunque è improbabile che sia questa la ragione, quanto piuttosto il voler apparire quasi in vacanza, ovvero non in servizio, anche se, invece, lo sono. Un uomo indossa una giacca bianca, forse quella della divisa estiva delle SS. Il musicista è ripreso di spalle. Le SS non sono disposte casualmente davanti all'obiettivo, ma in base al posto che occupano nella gerarchia del campo e, soprattutto, nella cerchia di Höß. Ci sono naturalmente Richard Baer e Karl Höcker, ma anche Josef Kramer, il comandante di Birkenau (dall'8 maggio

1944), che conosceva Höß dall'epoca del suo servizio a Dachau e Sachsenhausen ed era stato suo vice dal 1940 al 1941, quando era stato costruito il campo di Auschwitz. In tutti i lager dove prestò servizio (l'ultimo fu Bergen-Belsen), Kramer si distinse per la brutalità con cui trattò sempre i prigionieri, che gli valse l'appellativo di «belva» da parte dei sopravvissuti. Proprio tra Höcker, primo della fila da sinistra, e Höß, fa capolino, leggermente in secondo piano perché dietro il parapetto, Otto Moll, una SS di grado molto inferiore che tuttavia era da tempo un *protégé* di Höß. Già in servizio ad Auschwitz nel 1941, Moll si era guadagnato nel maggio 1944 il ruolo di responsabile delle cremazioni a Birkenau. Diversi sopravvissuti, tra cui l'ebreo italiano Shlomo Venezia (deportato dalla Grecia nella primavera 1944), l'hanno ricordato come un uomo spietato, un vero e proprio «angelo della morte» che faceva tremare tutti i prigionieri per la crudeltà e il piacere perverso che provava a maltrattarli [33]. La sicurezza con cui Moll esercitava le sue mansioni traspare anche dall'atteggiamento disinvolto con cui occupa la scena, vicino al suo protettore e al comandante di Auschwitz.

28. Gruppo di SS durante un congedo di riposo a Solahütte, a circa 30 chilometri dal campo di Auschwitz, mentre assistono a un concerto di fisarmonica. In prima fila da sinistra a destra: Karl Höcker, Otto Moll, Rudolf Höß (con il gomito destro appoggiato al parapetto del ponte), Richard Baer, Josef Kramer (dietro Baer alla sua sinistra), Franz Hößler, Josef Mengele. Dall'album di

Auschwitz di Karl Höcker.

Gli altri sono Franz Hößler, anch'egli nella prima squadra di Höß ad Auschwitz nel 1940, poi incaricato di svariate funzioni, tra cui sorvegliante della costruzione di Solahütte e comandante del campo femminile, e il dottor Josef Mengele, un altro «angelo della morte» per i bambini ebrei, sinti e rom che torturò e uccise con i suoi esperimenti. Va rilevato che per non pochi degli uomini delle SS raffigurati, tra cui proprio Mengele, le fotografie dell'Album Höcker sono le prime e uniche fonti contemporanee che documentano la loro presenza ad Auschwitz. Con Mengele, in altre immagini, sono ritratti i medici nazisti Eduard Wirths, medico capo di Auschwitz, Enno Lolling e Carl Clauberg.

La prima cosa a colpire l'attenzione degli storici che ricevettero l'album fu constatare dalle scene e dalle pose accuratamente organizzate per le foto ricordo come i perpetratori sembrassero a proprio agio nello svolgere il proprio lavoro ad Auschwitz, anche divertiti e rilassati nei momenti liberi dai turni, pur dovendo affrontare ogni giorno, muovendosi ognuno nell'ambito della propria sfera di competenza, le tremende sofferenze che causavano a migliaia di persone. Questa reazione di stupore e indignazione, la stessa che proviamo oggi a scorrere le pagine dell'album, deriva dal numero di immagini che mostrano la vita sociale e ricreativa delle SS, con volti sorridenti, mimiche buffe per scatenare ilarità nel gruppo, musica, canti all'aperto, escursioni in pullman e momenti di puro relax e intrattenimento.

Alcune scene, piú di altre, sono terribilmente irritanti per l'incontenibile spensieratezza che trasmettono, ma anche perché sono accompagnate da brevi didascalie scritte da Karl Höcker. Nella loro assoluta banalità, le parole che fanno da contorno alle immagini appaiono oscene tanto stridono con gli orrendi crimini che le stesse persone fotografate contribuivano a realizzare ogni giorno a poca distanza da quel contesto idilliaco. «Regen aus heiteren Himmel» («Di punto in bianco la pioggia»)[34] accompagna tre scatti in cui il vicecomandante e due commilitoni, uno con la fisarmonica, si lasciano fotografare insieme a una decina di donne ausiliarie SS mentre scoppia un improvviso temporale estivo che li costringe a mettersi al riparo. Oppure, «Hier gibt es Blaubeeren» («Qui ci sono i mirtilli»)[35] incornicia un'intera pagina con sei scatti di lui che offre e mangia questi frutti con una dozzina di donne, assistenti SS del campo. La cronologia è un elemento fondamentale per ricostruire la storia e oggi sappiamo che negli stessi giorni in cui Karl Höcker, il suo comandante e le altre SS si riposavano al sole, cantavano, bevevano e suonavano in allegra compagnia, i crematori di Birkenau lavoravano incessantemente per distruggere l'ultima grande comunità ebraica coinvolta nella Soluzione finale.

La presenza delle assistenti (*Helferinnen*) in un luogo adibito ai congedi e alle vacanze premio delle SS dimostra come uomini e donne alla direzione e gestione del

campo costituissero un gruppo unito da spirito di cameratismo e complicità. In servizio ad Auschwitz con svariati compiti che andavano dall'amministrazione e contabilità del lager alla sorveglianza delle prigioniere, le donne erano inserite a tutti gli effetti nell'organizzazione del campo e dello sterminio. Anche chi tra le assistenti delle SS non frustava le detenute e non selezionava per il gas quelle piú ammalate, conosceva la funzione criminale di Auschwitz. Le dattilografe, segretarie, telefoniste e telegrafiste, le interpreti si occupavano di redigere, decodificare, tradurre e trasmettere gli ordini che dall'Ispettorato generale dei campi di Oranienburg arrivavano ad Auschwitz [36], lavorando ogni giorno a fianco delle SS di piú alto grado. Pur in una gerarchia di potere che rende diverse le responsabilità criminali di ognuno, queste *Helferinnen* fanno parte della categoria dei perpetratori, se non altro perché non rifiutarono di compiere le mansioni affidate.

Nelle foto di Karl Höcker, che organizzò una delle gite a Solahütte il 22 luglio 1944, queste giovani donne ridono, cantano, mangiano mirtilli e prendono il sole insieme ai colleghi uomini di rango superiore, mai intimorite davanti alla fotocamera, per la presenza del loro capo e di altre SS. Una tiene un bimbo in braccio: forse il figlio? [37]. La vicinanza fisica – sono sedute le une accanto alle altre, con teste e gambe che si sfiorano, le mani intrecciate – rivela lo stesso spirito di gruppo che teneva uniti gli uomini SS. Condividono un terribile segreto e forse intuiscono di vivere un momento speciale? Se i ruoli di potere erano chiari – le donne svolsero sempre ruoli molto meno importanti nella progettazione ed esecuzione materiale dello sterminio, anche se vi presero parte, e non furono mai ammesse a pieno rango nel corpo delle SS – il senso di coesione e di consapevolezza di far parte di un'élite era molto forte.

Sebbene molte fotografie sembrino istantanee di momenti personali di svago, sarebbe un errore confondere il tempo libero privato, che un individuo può gestire come vuole, col tempo libero organizzato delle SS. Gli individui che vediamo nelle immagini restano profondamente nazisti in ogni minuto della loro giornata, non solo perché indottrinati fin dall'adolescenza, ma perché nel sistema dei campi di concentramento le attività ricreative del personale in servizio erano strettamente regolamentate e dirette da un apposito dipartimento culturale (Kulturabteilung) che non lasciava margini di ozio o di scelta individuale. Ad Auschwitz era il dipartimento VI a gestire queste attività e fu diretto dalla primavera 1941 a gennaio 1945 da Kurt Knittel, che prima di arruolarsi in guerra ed entrare nelle SS esercitava la professione d'insegnante [38].

Cosí, gli scatti che immortalano le gite e i soggiorni a Solahütte, i festeggiamenti del Natale e gli svaghi delle SS nella loro mensa e sala ricreativa (*SS-Kasino*) corrispondono alle attività che decideva di organizzare Knittel per svagare il personale che amministrava il campo. In altre parole, le scene ritratte nell'album

incarnano solo una parvenza di tempo libero e devono essere comprese come il risultato dell'azione di controllo e di manipolazione anche della vita quotidiana dopo il lavoro, narrata come tranquilla e idilliaca (il contesto è sempre di grande comfort e bellezza paesaggistica), come il racconto di un mondo ideale che esprime i valori della comunità nazista, di ordine, senso di appartenenza, decenza.

L'Album Niemann: fotografie di Sobibór.

La collezione fotografica di Niemann include 361 fotografie in bianco e nero (di cui una parte è rilegata in due album) e diversi documenti personali della sua carriera, inviati nel corso della guerra alla moglie Henriette in Germania, che li conserverà fino alla sua morte. Il primo album raccoglie 116 istantanee della sua carriera a Esterwegen e a Sachsenhausen, del suo addestramento presso il centro di Vogelsang e di momenti famigliari. Ci sono anche fotografie del periodo in cui Niemann prestò servizio a Grafeneck, Brandenburg e Bernburg, nell'ambito del programma T4. Il secondo album risale all'estate 1943 e include 80 pose realizzate in occasione di un viaggio premio che Niemann intraprese nell'estate 1943 a Berlino e a Potsdam, insieme a due commilitoni SS e a 22 «Trawniki», come premio per essersi distinti nel lavoro svolto. Infine, la collezione comprende numerose foto non rilegate in album che ritraggono Bełżec (4 foto), Sobibór (62 foto), la sua famiglia e il suo funerale solenne a Chełm, in Polonia (14 foto)[39]. Sebbene le immagini scattate a Sobibór occupino solo parte della collezione, gli storici hanno battezzato la serie come «Album di Sobibór», anche perché prima del ritrovamento erano note solamente due immagini del centro di sterminio.

L'Album Höcker e l'Album Niemann hanno molti elementi in comune, a incominciare da quello che *non mostrano*. Allo stesso modo delle foto di Kurt Franz a Treblinka, anche in queste immagini non c'è traccia visibile della violenza bestiale che si abbatteva sugli ebrei appena scesi dai trasporti di deportazione, né del processo di assassinio sistematico che collegava in un percorso organizzato l'arrivo dei convogli, l'uccisione nelle camere a gas e la distruzione dei corpi[40]. I fotografi non hanno ripreso né gli assassini al lavoro, né le vittime uccise.

Ciò nonostante, i due album contengono molte informazioni importanti per comprendere come funzionava l'organizzazione della violenza, perché collocano in primo piano le reti di collaborazione e complicità tra un gruppo di SS di alto rango che divennero specialisti dell'assassinio di massa e arrivarono al ruolo che svolgevano a Sobibór e ad Auschwitz grazie a traiettorie simili e a incontri fortunati. Inoltre, come accennato, l'Album Niemann include una decina di fotografie che riprendono le guardie ausiliarie dette Trawniki perché addestrate appositamente nel

campo omonimo. Si trattava di prigionieri di guerra sovietici, soprattutto ucraini, ma anche estoni, lituani e polacchi, che erano stati catturati dalla Wehrmacht e che avevano accettato di collaborare col nemico per non essere uccisi, ma anche di tedeschi etnici indottrinati al nazismo e all'odio per gli ebrei. I Trawniki dovevano occuparsi del lavoro piú sporco e in caso di riluttanza o cedimenti emotivi venivano eliminati. In cambio del loro lavoro, erano ammessi accanto alle SS, indossavano una divisa e portavano un fucile. Pur essendo disprezzati come membri di popoli che il nazismo considerava inferiori, godevano di alcuni privilegi per la loro collaborazione.

Trattandosi anche in questo caso di album di un persecutore nazista che fece una carriera folgorante nel giro di pochissimi anni, quello che la maggioranza delle immagini mette in luce è proprio la dimensione di successo e di gratificazione che si manifesta attraverso la vicinanza, la complicità, il cameratismo tra le SS. Cosí Niemann, come Höcker, si compiace di farsi ritrarre accanto ai superiori o vicino a SS di alto grado. Vuole vedersi come uomo realizzato e costruisce un'immagine di sé positiva anche per la sua famiglia. Il leitmotiv delle due collezioni, che invece emerge in minor misura nell'album di Kurt Franz, è, dunque, la coesione e lo spirito di gruppo tra appartenenti alla stessa élite, l'affiatamento che provano nel condividere un compito ritenuto importante per il regime, la complicità nel crimine e nel silenzio che deve avvolgere i dettagli. Proprio perché questi uomini erano legati da un segreto spaventoso, l'organizzazione delle SS faceva in modo che non restassero isolati nemmeno durante le pause dal lavoro e li teneva continuamente in gruppo.

Occultando la violenza efferata e quotidiana, le fotografie di Auschwitz e di Sobibór, se disgiunte dal contesto, vale a dire dal ruolo delle persone che vi sono ritratte nel coordinare la messa a morte sistematica degli ebrei, possono apparire innocenti e persino noiose nella loro ripetitività (i pasti in comune, le foto di gruppo in divisa, l'ambiente bucolico in cui sono immersi, pur a poca distanza dalle camere a gas).

29. Dall’Album Niemann. Johann Niemann, primo da destra, posa col comandante Franz Reichleitner, primo a sinistra, con Erich Bauer, responsabile delle camere a gas, al centro con il braccio attorno al collo di una donna polacca in servizio come lavoratrice civile nel campo, ed Erich Schulze, responsabile, tra altri compiti, dello Strafkommando («squadra di punizione»). La fotografia è scattata sul patio della sala da pranzo delle SS (*SS-Kasino*) a Sobibór, nell’estate 1943.

Un altro elemento simile, ma non identico, è la presenza delle donne accanto alle SS, a Sobibór e ad Auschwitz. Se il fatto stesso di essere impiegate volontariamente in un centro di sterminio le rende complici del crimine, se non altro perché erano perfettamente informate della funzione omicida di quei luoghi e vi prendevano parte col loro lavoro, occorre distinguere il ruolo svolto per evitare di generalizzare. A differenza dell’album di Höcker che raffigura accanto alle SS una ventina di ausiliarie in divisa appartenenti allo staff di Auschwitz, le donne fotografate a Sobibór con Johann Niemann e i suoi colleghi sono civili polacche, ingaggiate come cuoche, cameriere, donne delle pulizie, come si evince dal grembiule che indossano. Anche loro sorridono, abbracciate alle SS, accennano a un ballo, sono ben pettinate e con abiti puliti, apparentemente senza ritrosia, né timore. Ma fino a che punto possiamo decifrare i sentimenti di una persona fotografata che, peraltro, difficilmente avrebbe potuto opporsi a essere ripresa? Quanta libertà e quanta coercizione poteva esserci nel comportamento di queste donne che, va ribadito, non erano prigioniere del campo? In un Paese occupato come la Polonia, sotto il terrore nazista che fu particolarmente

brutale contro i suoi abitanti, il comportamento della popolazione assunse varie declinazioni e rispose a diverse motivazioni. Non può essere qui giudicato in maniera approssimativa, utilizzando unicamente la lente del collaborazionismo.

Un elemento che differenzia, invece, i due album è la presenza nella collezione Niemann di numerose fotografie che raffigurano una parte delle strutture e degli spazi del campo di Sobibór. Se il *Totenlager* («campo della morte»), cioè l'area con le camere a gas e le fosse comuni, si può appena scorgere in lontananza in alcuni scatti, a condizione di conoscere bene la topografia del sito criminale, le immagini mostrano la struttura del campo e la sua divisione in tre aree distinte: il *Vorlager*, l'anticamera del campo vero e proprio, che era la zona adibita all'arrivo dei vagoni dei deportati (sganciati dal treno e condotti venti alla volta dalla stazione fino alla piattaforma antistante l'ingresso del campo) e agli alloggi delle SS e delle guardie Trawniki; il campo I, dove si trovavano le baracche dei pochi prigionieri (uomini e donne) scelti per lavorare al servizio delle SS nelle officine e nei laboratori (sarti, falegnami, orafi, scalpellini, meccanici, cuochi); e il campo III, che era attrezzato con le camere a gas e le fosse comuni. Qui erano costretti ad alloggiare quei prigionieri che dovevano occuparsi delle vittime e dei cadaveri, anche tagliando i capelli alle donne prima dell'uccisione (ad Auschwitz, invece, questa procedura avveniva dopo la morte). Nel luglio 1943, quando l'Aktion Reinhardt poteva dirsi praticamente conclusa, Himmler ordinò la trasformazione di Sobibór in campo di concentramento. I lavori del campo IV non vennero però mai completati, perché dopo la rivolta dei prigionieri, tre mesi piú tardi, il sito venne totalmente distrutto, rivoltando la terra che venne seminata a coltivazione di lupini e installando sul posto una fattoria. Questa modalità di smantellamento del centro di sterminio per cancellare le tracce delle uccisioni perpetrate fu identica anche a Bełżec e a Treblinka.

Una delle fotografie (fig. 30), in particolare, offre una chiara veduta del *Vorlager* e, sullo sfondo, del campo I. Il fotografo (rimasto anonimo) la scattò nell'estate 1943, quando il campo aveva raggiunto la sua massima estensione, posizionandosi dall'alto di una torretta di sorveglianza. In primo piano, dietro mucchi di legna sia accatastata in ordine che sparsa per terra, si scorgono le abitazioni delle SS, costruite come case civili in un villaggio di campagna. Non ci sono segni distintivi, come bandiere o svastiche appese, né l'immagine lascia intendere che si tratti di un centro di sterminio. Una palizzata di legno con del filo di ferro circonda l'area, pattugliata sul lato destro da due sole guardie con la divisa nera dei Trawniki. Sullo sfondo, una folta vegetazione indica la localizzazione di Sobibór, ubicato in una regione paludosa e poco abitata, a pochi chilometri da quello che oggi è il confine tra Polonia e Ucraina. Il tetto bianco che si scorge in lontananza a destra è quello dell'edificio della stazione di arrivo, dove il comandante accoglieva i deportati ebrei con un breve discorso in cui li informava che Sobibór era un campo di transito e che, dopo le necessarie procedure

di registrazione e una doccia disinfettante, ognuno sarebbe stato assegnato a un campo di lavoro in Ucraina[41]. L'insieme è ordinato, pulito, non incute timore per imponenza architettonica secondo lo stile della fortezza-carcere (come ad esempio il campo di concentramento di Mauthausen), né per le strutture difensive (come ad Auschwitz). Un primo piano, in un altro scatto (fig. 31), dell'edificio che ospitava la sala da pranzo delle SS e l'alloggio del comandante (*SS-Kasino*) fa un effetto ancora piú straniante mostrando come Sobibór, costruito con l'unico scopo di assassinare sistematicamente gli ebrei che vi arrivavano, fosse anche un luogo abitato, con i muri bianchi e il tetto di tegole, le tendine alle finestre, il vialetto di ingresso, le aiuole piantate attorno alla casa.

30. Dall'album di Johann Niemann. Vista del campo I di Sobibór, adibito all'arrivo dei convogli e alle abitazioni delle SS. La foto è scattata dall'alto di una torretta di controllo, agli inizi dell'estate 1943.

31. Dall’album di Johann Niemann. Edificio che serviva come mensa per le SS e come alloggio per il comandante e vicecomandante. La foto fu scattata nell’estate 1943 dopo lavori di rinnovamento.

Conviene sottolineare che a differenza di Bełżec e di Auschwitz, dove il comandante e le SS alloggiavano al di fuori del perimetro del campo, seppur a pochi metri dall’ingresso, a Sobibór e a Treblinka venne deciso che era piú funzionale includere la zona residenziale del comando all’interno. Di fatto, nel caso di Sobibór, l’abitazione di Johann Niemann si trovava molto vicina all’area di uccisione, la cui vista era impedita dalla vegetazione e dalle palizzate, ma che doveva comunque per forza sprigionare l’odore pestilenziale della carne bruciata, del sangue e del gas disperso nell’aria. Del resto Franz Stangl, che fu il comandante di Sobibór per sei mesi (da marzo a settembre 1942), nei suoi colloqui con la giornalista Gitta Sereny mentre era in carcere in attesa della sentenza sottolineò proprio questo aspetto del campo. A differenza di Treblinka, caos di morte e di cadaveri ovunque, che Stangl definí come «l’inferno di Dante», Sobibór era costruito in modo tale da consentire alle SS che non dovevano prestare servizio nel *Totenlager* di *non vedere* niente:

> a Sobibór […] a meno che uno lavorasse nella foresta, si poteva vivere senza vedere effettivamente quello che succedeva. La maggior parte di noi non vide mai nessun

morto né moribondo [42].

In effetti, dal confronto tra queste rare fotografie dei centri dell'Aktion Reinhardt e le testimonianze dei sopravvissuti, appena una cinquantina che si misero in salvo dopo la rivolta, gli storici hanno potuto ricostruire visivamente Sobibór come un sito di sterminio che appariva all'arrivo come un normale campo di raccolta profughi o un campo di lavoro per prigionieri. L'operazione di camuffamento della sua reale funzione avveniva attraverso un allestimento che combinava elementi del paesaggio (piante, arbusti, siepi) con altri architettonici (palizzate di legno che impedivano alle vittime di vedere cosa le attendeva e ai prigionieri del *Totenlager* di vedere e comunicare con i nuovi arrivati, casette curate nel *Vorlager*, con vialetti alberati e fiori sui davanzali). Anche i prigionieri risparmiati dalla morte immediata per servire come *Arbeitsjuden* facevano parte, loro malgrado, di quest'operazione di travestimento della realtà: non indossavano la divisa a righe dei lager, ma abiti civili di buona fattura, non erano particolarmente denutriti, alcuni di loro erano chiamati sulla banchina di arrivo dei convogli, ma non potevano parlare coi deportati.

Oggi sappiamo che l'inganno era volto a mantenere la calma tra le vittime per poter svolgere senza intoppi le procedure di smistamento dei vagoni e di messa a morte. L'innocenza, quindi, di un paesaggio addomesticato, pacifico, lindo e quasi confortevole, con tanti alberi e animali domestici e da cortile, che alcune sezioni di Sobibór mostravano alla vista dei nuovi arrivati, era parte integrante della strategia dello sterminio. Le fotografie, ancora una volta, possono aiutarci a svelare l'inganno, se confrontate con altre fonti.

Uno scatto nell'album mostra due SS in posa con un cane lupo e un branco di oche. Dai racconti dei superstiti e dalla ricostruzione storica è emerso un dato agghiacciante della crudeltà dei perpetratori. I volatili non servivano solo come carne da consumo alimentare, ma venivano aizzate a starnazzare a colpi di bastone quando un gruppo di ebrei veniva avviato lungo il corridoio (detto *Schlauch*, «tubo») che costituiva il percorso obbligato da percorrere di corsa verso le camere a gas. Per evitare che le vittime ancora in fila per la svestizione udissero le grida di spavento dei loro compagni che intuivano la morte atroce che li attendeva e si agitassero, opponendo resistenza, le SS le coprivano usando il verso delle oche [43].

In sostanza, il travestimento della realtà che appare anche nelle fotografie dell'Album Niemann aveva un duplice scopo: ingannare le vittime e consentire ai perpetratori di porre un limite fisico, laddove possibile, a ciò che dovevano vedere ogni giorno, rendendo gradevole il luogo dove erano stati chiamati a lavorare.

Sempre Stangl ci aiuta a comprendere la prospettiva dei carnefici. Quando giunse a Treblinka, secondo quanto raccontò nella sua intervista, rimase fortemente scioccato da quello che vide e si impegnò subito per abbellire la parte del campo

adibita alle SS, ma anche a razionalizzare meglio gli spazi:

> Avevamo una quantità di splendidi uccelli, […] e panchine e fiori. […] tutto era pieno di fiori. È difficile […] farne oggi una descrizione adeguata, ma il posto diventò veramente bello [44].

Che informazioni ci trasmettono questi album sulla Shoah che già non sappiamo?

A distanza di ottant'anni dalla fine della Seconda guerra mondiale, il repertorio visivo delle atrocità naziste è immenso e molto conosciuto. Praticamente non ci sono dettagli orrendi delle modalità di assassinio degli ebrei che ci siano stati risparmiati, se si eccettua la morte dentro la camera a gas.

Al confronto con le piú note immagini dell'orrore dei campi, dei ghetti e delle fucilazioni di massa, le fotografie di Treblinka, Auschwitz e Sobibór degli album delle SS sembrano innocue e monotone se si scorrono gli scatti pressoché identici, ad esempio, di Karl Höcker che mangia i mirtilli o gioca col suo cane, o quelle delle scavatrici che ha conservato Kurt Franz. È la consapevolezza che non potevano esistere aspetti gioiosi e sereni per i deportati e i prigionieri che provoca un cortocircuito e solleva la nostra indignazione morale, rendendo intollerabile guardare quegli scatti senza subito richiamare alla mente l'altra visione della Shoah che corrisponde al racconto del crimine: i corpi scheletrici e agonizzanti, i volti terrorizzati delle vittime, le mamme coi bambini stretti in braccio, i cadaveri nudi, le fosse comuni.

Eppure sarebbe sbagliato considerare false le fotografie di Kurt Franz, Karl Höcker e Johann Niemann solamente perché non mostrano nulla della violenza efferata che veniva perpetrata, sotto i loro ordini, negli stessi momenti in cui si mettevano in posa rilassati e sorridenti davanti all'obiettivo. Il contesto fotografico, d'altro canto, è tragicamente vero. Le casette con le tendine alle finestre e le aiuole fiorite di Sobibór e lo zoo di Treblinka, per fare un esempio, non furono parte di una messinscena teatrale; al contrario, i comandanti vollero crearsi un mondo a propria immagine e somiglianza, che avesse un'aria di casa e di comfort per compensare la "fatica" del lavoro che svolgevano per assicurare che la macchina dello sterminio funzionasse regolarmente a pieno ritmo. Esattamente come per l'album di Karl Koch di Buchenwald, quello che mostrano le fotografie corrisponde a un luogo che perpetratori e vittime vissero in modo completamente diverso. In molti casi, né le vittime destinate alla morte immediata, né i prigionieri ebbero mai la possibilità di vedere le zone del campo adibite al comando e all'alloggio delle guardie, né vedere altro che non corrispondesse strettamente al loro percorso di circolazione (dalla

rampa di arrivo alle camere a gas, o dalla baracca di alloggio al loro luogo di lavoro nel campo).

Per dirla diversamente, questi album restituiscono un universo parallelo, aderendo alla visione del perpetratore che sceglie che cosa rappresentare, come rappresentarlo (in quali pose, in quali zone del campo, in quali circostanze) e come conservarlo. A questo proposito, il regista tedesco Harun Farocki usò queste parole per commentare l'Album di Auschwitz Lili Jacob che mostrava solo una parte del processo di violenza:

> Nel futuro che si aspettavano, i nazisti avrebbero potuto mostrare le immagini in giro. Non si sarebbe visto un passo e non ci sarebbe stato un morto – lo sterminio degli ebrei sarebbe apparso come una misura amministrativa [45].

Forse, a ben guardare, «Schöne Zeiten» potrebbe essere il titolo di tutti e tre gli album descritti e nelle intenzioni di Franz, Höcker e Niemann c'era quella di mantenere un ricordo accettabile e rispettabile, anche da trasmettere ai famigliari, di quello che avevano fatto durante gli anni del nazismo.

Resta da chiedersi, in conclusione, se queste fotografie possano essere utili per ricavarne una comprensione piú fine della mentalità dei perpetratori.

L'analisi delle fotografie come documenti storici non deve spingersi oltre i limiti di quanto ci è dato vedere e contestualizzare. Gli album presentati, come del resto tutte le fonti fotografiche dei perpetratori, sono di interpretazione complessa, perché è necessario considerare un insieme di fattori, tra cui l'indottrinamento ideologico, lo spirito di cameratismo, l'ambizione sfrenata, l'esaltazione per svolgere un compito ritenuto cruciale per il Reich, l'addestramento alla crudeltà e all'insensibilità per la sofferenza altrui, la diffusione di questo genere di immagini sotto il nazismo.

Conviene sottolineare che, anche tenendo conto della quantità di fotografie private che molti altri soldati o SS scattarono sul fronte orientale, ovvero di un diffuso stile autocelebrativo in tempo di guerra che includeva conservare foto ricordo persino dei luoghi in cui venivano compiute le peggiori atrocità o di sé accanto alle vittime inermi, è difficile trarre dall'analisi dei tre album una teoria interpretativa generale, capace di spiegare la psicologia dei perpetratori come categoria univoca.

Non vi è dubbio che il ruolo specifico svolto da Franz, Höcker e Niemann, al centro della macchina di sterminio, attribuisce alle loro collezioni un'importanza storica molto rilevante per comprendere il nazismo in quanto visione del mondo (*Weltanschauung*), e per mettere meglio a fuoco il processo di responsabilità individuali, la rete di protezione e raccomandazioni, ovvero l'organizzazione del potere con cui venne realizzata la Soluzione finale.

A prescindere da quello che le immagini mostrano o celano, è impossibile

dissociare le loro azioni criminali dall'atto stesso di farsi fotografare sul luogo della messa a morte degli ebrei. Inoltre, a rendere le loro foto diverse da quelle di altri album di soldati della Wehrmacht, poliziotti della Gestapo, membri delle Einsatzgruppen o SS è che furono scattate nei centri di sterminio durante l'apice del genocidio. Eppure, anche se pare scontato che queste immagini costituiscano la prova, pur in assenza di immagini esplicite, della loro colpevolezza, i processi di giustizia del dopoguerra hanno dimostrato come sia stato arduo condannare i criminali e dimostrare il loro diretto coinvolgimento in un numero alto e astratto di uccisioni (come si è detto, nei centri di sterminio non vennero mai registrati gli ebrei deportati e assassinati all'arrivo).

Trattare questo tipo di fotografie senza il dovuto rigore metodologico e senza una certa cautela implica diversi rischi che possono condurre l'analisi verso conclusioni semplificate o persino errate. Forse il rischio principale è quello di leggere i volti dei perpetratori secondo la tesi della «banalità del male», cioè in antitesi all'immaginario comune che raffigura il carnefice coi tratti fisici del mostro crudele, brutto e deforme, e con la personalità deviata di uno psicopatico. Osservando il viso sorridente e i gesti innocenti di queste SS, che non imbracciano le armi (salvo Höcker negli scatti in cui mostra un'esercitazione militare di routine e Niemann col suo frustino), ma accarezzano il cane, sono stesi in totale relax al sole, o accendono le luci dell'albero di Natale, è inevitabile rimanere un po' delusi nel constatare quanto sembrino poco minacciosi, persino poco virili per i lineamenti delicati e il fisico poco atletico e muscoloso.

Tralasciando il travisamento del pensiero originario di Hannah Arendt, che non affermò mai che Adolf Eichmann fosse un semplice burattino [46], la conseguenza di una lettura simile sarebbe un cortocircuito, vale a dire equivarrebbe a non comprendere le capacità e il ruolo specifico nell'ambito della Shoah di Karl Höcker e Johann Niemann, che non furono mai passivi, né restii a svolgere gli incarichi affidati, ma partecipi fino in fondo delle proprie scelte. Anche se nei loro ritratti non ci appaiono come persone predisposte alla crudeltà, le testimonianze rilasciate dai sopravvissuti e persino dai loro colleghi SS, cosí come le sentenze dei loro processi hanno dimostrato che furono implacabili, senza dilemmi morali nel compiere atti che causarono la morte di migliaia di innocenti.

In tutti i casi, la visione delle fotografie dei perpetratori che si sono fatti ritrarre sul luogo del crimine e sembrano totalmente a loro agio, persino divertirsi, è fortemente disturbante, perché solleva molti interrogativi di natura politica e morale, ma soprattutto richiede una nuova valutazione del confine tra vero, verosimile e falso nel rapporto tra immagini e storia.

Capitolo sesto

Dov’è la realtà? L’ambiguo realismo delle foto di Walter Genewein

> È stato uno choc vedere quelle fotografie del ghetto scattate da un ufficiale. […]
>
> Le diapositive raffigurano il ghetto di Łódź, ma quello non è il ghetto che io mi ricordo. Lo percepisco come qualcosa di irreale, di completamente falso. Non riesco nemmeno a collocare me stesso in quella realtà, nel tempo e nello spazio rappresentati qui. Dov’è la realtà? Negli archivi? Nei vecchi documenti? Nel cimitero? Come cogliere il senso di questa visione a colori degli scatti di Genewein? [1].

È il 1998 e l’anziano Arnold Mostowicz [2], ebreo polacco sopravvissuto alla Shoah, è invitato da Dariusz Jabłoński a guardare in anteprima *Fotoamator*, il suo documentario sul ghetto di Łódź/Litzmannstadt [3], con l’accordo di poter riprendere le sue reazioni e poi integrarle nel filmato [4].

Per ricostruire il racconto storico il regista ha utilizzato le numerose immagini a colori realizzate tra il 1940 e il 1944 da Walter Genewein, il responsabile tedesco della contabilità del ghetto, alternandole a foto in bianco e nero, da lui stesso scattate per preparare il montaggio del film.

Vedere per la prima volta scorrere sullo schermo quelle scene colorate e posate in cui gli ebrei sembrano lavorare e vivere piuttosto tranquillamente, non impauriti, né particolarmente sofferenti, provoca in Mostowicz una reazione immediata, espressa con un insieme di emozioni contrastanti che vanno dal dolore di dover ripensare agli anni di reclusione allo smarrimento e all’irritazione di non potersi pienamente identificare nelle immagini proiettate.

A produrre un contrasto spiazzante non è solo il fatto che si tratta di una pellicola a colori – tutti i sopravvissuti ricordano l’esperienza dell’internamento nel ghetto o nel campo di concentramento solamente nella gamma del grigio – ma è soprattutto il contenuto mostrato. Negli scatti di Genewein, il ragioniere capo di Litzmannstadt, non c’è (quasi) traccia delle immense sofferenze patite dagli ebrei rinchiusi – la denutrizione, il lavoro forzato, la disperata lotta quotidiana per sopravvivere – perché il suo sguardo pare esclusivamente interessato a mettere in risalto l’efficienza delle attività del ghetto, nell’intento di realizzare fotografie esteticamente ben riuscite, ottenute mediante accurate inquadrature che non sono mai spontanee.

Il composto e pacato dottor Mostowicz rivede se stesso [5] nello sguardo smarrito e

spento degli internati del ghetto, di cui riconosce il senso di impotenza, annichilimento ma, al contempo, di ostinata resilienza per restare attaccati alla vita giorno dopo giorno, e descrive nel dettaglio le disumane condizioni di prigionia imposte agli ebrei. Ricordando il suo lavoro di medico che gli aveva permesso di rimanere in vita, riporta alla memoria anche i rumori quotidiani e gli odori pestilenziali di una massa di persone costretta a vivere stipata in pochi metri di spazio, impossibilitata a lavarsi e a usufruire di servizi igienici. Sono elementi che nessuna fotografia è in grado di restituire e che solo chi era presente sul posto al momento dello scatto è in grado di rievocare; oltre al fatto che le autorità tedesche che gestivano i ghetti non entravano mai nelle abitazioni degli ebrei, salvo in caso di *Aktionen* («retate») e quindi erano risparmiate dal dover respirare un'aria nauseabonda.

Nella mente dell'anziano sopravvissuto, il cortocircuito deriva dall'incapacità di accogliere come del tutto veritiere delle rappresentazioni a colori (si tratta di diapositive) che hanno la pretesa di apparire come un reportage oggettivo del ghetto ma nascondono una parte della realtà. La dissociazione tra l'esperienza vissuta e la visione di quelle immagini – «Non riesco nemmeno a collocare me stesso in quella realtà, nel tempo e nello spazio rappresentati qui» – è quindi percepita dall'ultimo testimone del ghetto di Łódź come uno scarto enorme e inconciliabile. Le emozioni che Arnold Mostowicz prova e rivive nel guardare *Fotoamator* sono molto toccanti, enfatizzate peraltro dalla scelta del regista di riprenderlo in bianco e nero, col volto seminascosto per mezzo di effetti d'ombra, presumibilmente per sottolineare che i suoi occhi hanno visto cose che non tollerano la luce del giorno.

Incalzato dai ricordi traumatici del passato e sollecitato dal cineasta, il medico ebreo non esita a respingere come menzognera la narrazione visiva creata dal capo contabile nazista del ghetto, condannando la fotografia in quanto forma estetica e artistica che può calpestare e tradire la memoria delle vittime, attraverso l'operazione di abbellimento o di mascheramento della realtà [6]. Come tutti i superstiti della Shoah, Mostowicz non può riconoscersi in nessuna rappresentazione che provenga da chi non ha subito quell'atroce sofferenza.

Pur comprendendo il suo punto di vista, non possiamo però liquidare la collezione fotografica di Walter Genewein come una costruzione di bugie che l'autore intendeva opporre alla verità crudele del ghetto, pur avendone fabbricato una visione problematica e per molti versi mistificatoria. Se il nostro giudizio si basasse solo sul contenuto reso visibile dal fotografo, e cioè sull'assenza di segni espliciti della violenza che i nazisti esercitavano sugli ebrei attraverso il trattamento inflitto con la reclusione nei ghetti, incorreremmo nel rischio di non cogliere pienamente l'importanza storica di queste immagini, sostanzialmente di non saper vedere le immagini nel loro contesto.

Allo stesso modo in cui gli album dei comandanti dei campi di concentramento e di sterminio, già presi in esame nei capitoli precedenti, sono in grado di restituire una rappresentazione fortemente soggettiva e selettiva del luogo in cui le foto furono scattate, anche i reportage di Genewein esprimono di Łódź la sua personale visione e quella della cerchia di persone del Reich alla quale apparteneva, le autorità civili tedesche mandate in missione a governare le città dei Paesi occupati. Il suo sguardo, come quello di tutte le immagini, non può essere che parziale rispetto alla realtà che voleva rappresentare, oltre che fortemente influenzato da tutta una serie di elementi (personalità, idee, valori, incarico ricoperto, visione politica dell'epoca, appartenenza al partito nazista ecc.).

Se il comandante di Buchenwald Otto Koch si faceva fotografare allo zoo e a spasso per il lager col figlioletto maggiore, in situazioni che lo facevano sembrare un normale padre di famiglia, non è perché con quegli scatti intendeva negare il suo ruolo di carnefice, o sostituire la realtà criminale del campo con una versione piú edulcorata e innocente. Semplicemente aveva scelto in quel momento che cosa voler *vedere* del luogo dove lavorava e viveva. Cosí, le immagini che lo ritraevano felice con la sua famiglia servivano per comporre un album ricordo da conservare per poter rivivere quei "bei tempi" felici in occasione dell'apice della sua carriera proprio a Buchenwald. Lo stesso deve essere accaduto, probabilmente, a Walter Genewein, il quale ricopriva un ruolo molto inferiore a quello di un comandante delle SS, eppure strategico in un luogo come un ghetto in cui funzionavano numerose fabbriche, officine e atelier di moda. Del resto, è ragionevole credere che fu solo in virtú della sua occupazione professionale e del ruolo economico svolto da Litzmannstadt a profitto del Reich, mediante lo sfruttamento del lavoro forzato degli ebrei, che Genewein poté assicurarsi materiali, permessi e condizioni (ad esempio il tempo libero dalle sue mansioni in ufficio) per scattare centinaia di fotografie in cui raffigurare prioritariamente l'efficienza del ghetto a sostegno dell'economia tedesca. Altri contenuti fotografici, come la sofferenza patita dalle vittime, la sporcizia, il caos, il sovraffollamento delle abitazioni – poco presenti nel reportage a colori del capo contabile, ma non del tutto assenti –, erano considerati molto meno interessanti da questo punto di vista, e anche meno estetici nelle ambizioni di Genewein.

Tornando, quindi, allo sconcerto di Arnold Mostowicz nel non riconoscere l'esperienza subita in queste immagini a colori, è evidente che la storia di Łódź, come ogni altra vicenda, non può essere rappresentata da un'unica fonte, né raccontata secondo una sola prospettiva.

La longevità di questo ghetto, che fu l'ultimo a essere liquidato dai nazisti nell'agosto 1944 [7], e soprattutto la sua specificità di funzionare come campo di lavoro forzato, ha probabilmente influito sulla produzione fotografica, di cui si è conservato un cospicuo numero di immagini. Sono piú di 12 000 le foto ritrovate nel dopoguerra

scattate per conto del dipartimento di statistica, coordinato dal Consiglio ebraico, raccolte in 27 album, alcuni completi di didascalie [8]. A questo corposo fondo oggi conservato negli archivi della città polacca si aggiungono altre collezioni importanti di proprietà di musei in Canada e in Israele.

I fotografi del ghetto di Łódź: sguardi a confronto.

Furono piú di mille i ghetti istituiti nell'Europa dell'Est dalla Germania nazista durante la Seconda guerra mondiale, soprattutto in Polonia, in Unione Sovietica e nei Paesi Baltici. Diversi per estensione, modalità di reclusione [9], funzioni e periodo di attività, i ghetti rappresentarono per gli ebrei rinchiusi l'anticamera della morte e, per coloro che a partire dal 1941 vennero deportati verso i centri di sterminio (la maggioranza), l'ultima destinazione prima di essere assassinati nelle camere a gas. A Varsavia e a Łódź, almeno il 20 per cento degli abitanti del ghetto morí di fame e malattie.

Se la ghettizzazione costituí una fase specifica nel processo della Shoah che fece migliaia di vittime prima ancora che si iniziassero a organizzare le deportazioni, questa politica non fu messa in atto programmaticamente come manovra propedeutica allo sterminio (radunare e recludere gli ebrei per poi ucciderli piú velocemente). La storiografia internazionale ha documentato come, di fatto, la Soluzione finale fu un progetto avviato nel corso della guerra contro l'Urss, tra la seconda metà del 1941 e i primi mesi del 1942, secondo una cronologia e modalità differenti nei vari territori occupati [10].

La storia del ghetto di Łódź, meno conosciuta di quella di Varsavia, si distingue per diversi aspetti da quella degli altri ghetti ed è necessario tratteggiarne almeno gli elementi principali per poi contestualizzare meglio anche le collezioni fotografiche che descriveremo.

Alla vigilia dell'invasione tedesca, a Łódź viveva la seconda comunità ebraica piú numerosa della Polonia (231 000 persone), una delle piú importanti e vivaci di tutta l'Europa. Con l'occupazione, la città fu ricompresa nel territorio polacco della Pomerania, destinato alla germanizzazione forzata, e rinominato Warthegau. Agli inizi di febbraio 1940, le autorità naziste ordinarono l'istituzione di un ghetto nel quartiere piú povero, per rinchiudervi gli ebrei e isolarli completamente dal mondo esterno. Circondato da un recinto di legno con filo spinato elettrificato e sorvegliato all'esterno da unità della polizia tedesca e all'interno dalla polizia ebraica (Jüdischer Ordnungsdienst) [11], quello di Łódź fu allestito come un ghetto ermeticamente chiuso e impenetrabile, in cui, a differenza di altri ghetti, si rivelerà impossibile contrabbandare cibo o introdurre illegalmente beni di prima necessità; allo stesso

modo non ci furono praticamente evasioni, né episodi di rivolta collettiva. Costruito nella parte piú povera e spopolata della città, non disponeva di sistema fognario, quindi, diversamente da quanto accadde nel ghetto di Varsavia, non fu possibile ai reclusi tentare di fuggire dal sottosuolo [12].

Nei suoi quattro anni e mezzo di funzionamento, il «quartiere ebraico» di Łódź (nella denominazione nazista) funzionò in maniera del tutto autonoma, senza dipendere dall'esterno e arrivò a rinchiudere piú di 160 000 ebrei deportati dalla Polonia in un'area minuscola di 4,14 chilometri quadrati. A partire dall'autunno 1941, giunsero dal Reich circa 20 000 ebrei, oltre a circa 5000 sinti e rom del Burgenland (Austria annessa). Per facilitare l'applicazione degli ordini e il buon funzionamento della vita comunitaria, i tedeschi imposero la costituzione, già da ottobre 1939, di un Consiglio ebraico (Judenrat), alla cui presidenza fu eletto Chaim Mordechai Rumkowski [13]. Se i tedeschi si limitavano principalmente alla sorveglianza esterna e a gestire le deportazioni in entrata e in uscita, l'amministrazione interna si avvaleva di una serie di istituzioni e dipartimenti che provvedevano, sotto le direttive del presidente del Consiglio, a far rispettare le disposizioni dei tedeschi, a organizzare la distribuzione del cibo e dei generi di prima necessità, all'educazione scolastica e alla cura dei malati e degli orfani. Una milizia ebraica col ruolo di polizia interna completava questa organizzazione che consentiva all'occupante di mantenere ordine e disciplina.

La prima fase delle deportazioni dal ghetto ebbe inizio a gennaio 1942. In cinque mesi, furono assassinati nei camion a gas di Chełmno 54 500 ebrei e tutti i 5000 sinti e rom [14]. Nella prima metà di settembre, le deportazioni ripresero, colpendo soprattutto i bambini sotto i dieci anni e coloro che per età o condizione fisica non erano in grado di lavorare. Dall'autunno 1942 a maggio 1944, il ghetto fu trasformato in un campo di lavoro forzato, con piú dei due terzi dei 90 000 ebrei superstiti impiegati nella produzione per il Reich [15]. In quel periodo i trasporti verso i campi furono quasi del tutto sospesi. Quando Himmler ordinò la liquidazione dell'ultimo ghetto ancora aperto, a Łódź erano in vita 77 000 ebrei. Circa 7200 furono inviati a Chełmno, riallestito per l'occasione, e tutti gli altri vennero deportati ad Auschwitz. Solo meno di un migliaio di persone, 870 secondo le fonti piú accreditate, furono temporaneamente risparmiate col compito di preparare i macchinari, le materie prime e i beni di maggior valore che si trovavano nel ghetto per il trasporto nel Reich. L'intenzione dei nazisti era di assassinarli per ultimi sul posto e seppellirli in fosse comuni, ma nelle operazioni di evacuazione non fecero in tempo. La città di Łódź venne liberata il 19 gennaio 1945 dall'Armata Rossa.

Come abbiamo accennato, il patrimonio fotografico proveniente dal ghetto è piuttosto corposo e comprende due fonti principali, che molto sinteticamente possiamo distinguere secondo la paternità degli scatti in fotografie naziste e fotografie

scattate dagli ebrei.

Al primo gruppo appartengono le migliaia di immagini (e filmati) realizzate dai reporter delle unità di propaganda al seguito della Wehrmacht, in cui si ritrovano tutti i motivi ricorrenti della visione antisemita rispetto alla rappresentazione dell'ebreo dell'Est: la "tipicità" del ghetto e la natura degradata, parassita e opportunista degli *Ostjuden* [16]. In questo capitolo ci concentreremo però su un altro tipo di immagini, quelle realizzate da Walter Genewein durante il suo incarico di responsabile della contabilità del ghetto, che coincise con tutto il periodo in cui Litzmannstadt funzionò come campo di reclusione e lavoro forzato per gli ebrei. Molto meno ricorrenti, per tipologia, nella produzione iconografica nazista con soggetto gli ebrei, sono fotografie non semplici da interpretare, anche perché la finalità con cui vennero scattate non è del tutto comprovata. Le centinaia di immagini a colori attribuite a Genewein raccontano una storia del ghetto che può sortire lo stesso effetto di disorientamento provato dal dottor Mostowicz, perché offrono una narrazione inusuale e molto diversa da quella diffusa dalla propaganda nazista dell'epoca, sulla quale si basano tutti i libri di storia, i film e le opere di fiction, e di conseguenza anche il nostro immaginario. Come vedremo attraverso alcuni esempi, si tratta di una rappresentazione visiva non classificabile secondo i parametri della propaganda antisemita nazista, eppure non priva di una certa ambiguità nel rapporto che intercorre tra fotografo e soggetti fotografati.

La seconda fonte comprende fotografie ufficiali e preventivamente autorizzate dalle autorità tedesche e fotografie clandestine scattate illegalmente. Il Consiglio ebraico autorizzò alcuni fotografi ebrei a usare una macchina e a servirsi di un laboratorio di stampa allestito nel ghetto. Lo scopo era realizzare le foto ritratto per i documenti di identificazione degli ebrei assegnati al lavoro forzato e preparare materiale utile al fine di comporre degli album in cui documentare l'operosità della popolazione rinchiusa al servizio dell'economia del Reich, ma anche il buon funzionamento della vita comunitaria. In particolare, questi album erano destinati a Hans Biebow – il responsabile tedesco dell'amministrazione del ghetto – e facevano parte di una strategia di resilienza per persuadere l'occupante dell'utilità e dei vantaggi che poteva trarre dal tenere in vita gli ebrei di Łódź per farli lavorare. Parallelamente, però, questo tipo di immagini serviva al dipartimento di statistica del Consiglio ebraico come documentazione interna, anche allo scopo di conservare traccia della propria attività nell'intento di correggere la rappresentazione antisemita che vedeva gli ebrei come degli sfaccendati, lamentosi e incapaci di ottenere risultati importanti. In altre parole, scrivere la propria storia significò per gli ebrei rinchiusi anche utilizzare a proprio vantaggio le fotografie, pur nei limiti concessi dal controllo dei tedeschi e dall'estrema scarsità di mezzi a disposizione. Le immagini raccolte negli album che si sono conservati mostrano uomini e donne che, pur affamati e

indeboliti, instancabilmente cuciono abiti, confezionano accessori e oggetti di ogni tipo, forgiano il ferro o intrecciano tappeti, e riescono a trasmettere tutta la dignità di chi si impegna coraggiosamente per sopravvivere anche in condizioni estremamente precarie e la fierezza di svolgere un lavoro utile. Traspare l'orgoglio di riuscire a organizzare con ordine e disciplina l'assistenza nelle mense, nelle scuole e negli ospedali, pur allestiti con grande penuria di mezzi [17].

Protagonista di molti scatti è lo stesso Rumkowski, attorniato da bambini o dagli anziani del Consiglio, mentre parla al microfono alla popolazione del ghetto in piedi su uno sgabello, celebra le festività, benedice matrimoni, assiste alle recite scolastiche, in un intento autocelebrativo che il decano volle perseguire per consolidare la propria immagine [18].

Gli stessi fotografi ufficiali che ricevevano istruzioni dallo Judenrat, e che di fatto dipendevano dal decano Rumkowski, sfidarono ripetutamente i divieti e le terribili punizioni per operare illegalmente e catturare una prova delle condizioni di sofferenza quotidiana e dei crimini perpetrati dai nazisti, ma anche per celebrare il disperato attaccamento alla vita, l'amore e la resilienza nei momenti di fugace normalità. Si tratta, in questo caso, di immagini realizzate in condizioni di grande pericolo, perché eludere i controlli delle autorità esterne e interne del ghetto era difficile e richiese molto coraggio e astuzia.

Risalire all'identità di tutti i valorosi fotografi che scelsero di sconfinare dal ruolo assegnato e puntarono l'obiettivo sulle reali condizioni del ghetto è un'impresa quasi impossibile, perché molti non sopravvissero e i nazisti distrussero i ghetti dopo averli svuotati degli ultimi abitanti. Ma tre sono i nomi che oggi conosciamo: Lejb Maliniak, di cui le notizie biografiche sono alquanto succinte, Mendel Grossman e Henryk Ross. Sono soprattutto gli ultimi due con i loro scatti proibiti a poter raccontare la storia della fotografia clandestina nel ghetto, un'azione che rientra a pieno titolo nell'ambito della Resistenza, nella sua accezione piú ampia.

A differenza di ciò che resta del ghetto di Varsavia o di altri ghetti, quello di Łódź, come si è detto, ci ha lasciato un immenso patrimonio fotografico, realizzato quasi in uguale misura dai fotografi tedeschi e da quelli ebrei. Quando dalla storia emergono fonti documentarie diverse per prospettiva, tecnica e finalità, è evidente che si ampliano le possibilità per comprendere con maggiore finezza un pezzo del passato.

È solo interrogando una rappresentazione visiva attraverso l'esercizio critico su punto di vista, sensibilità e identità dell'autore di uno scatto – non semplicemente anagrafica, ma anche come appartenenza politica e sociale – che è possibile far emergere il peso delle motivazioni soggettive, dei retaggi culturali e ideologici, infine delle necessità contingenti che hanno motivato il fotografo a scegliere i suoi soggetti e a puntare l'obiettivo in una determinata direzione.

Tanto per fare un esempio, se a fotografare un ragazzino ebreo costretto a lavorare

dodici ore di fila in una fabbrica del ghetto per un tozzo di pane è un rappresentante delle autorità occupanti naziste, come nel caso di Walter Genewein, un uomo perfettamente allineato al sistema di valori del Terzo Reich e che, per quanto ne sappiamo, non manifestò mai alcuna forma di dissenso e non esitò, come molti altri colleghi, a portare con sé a Litzmannstadt anche la seconda moglie Helene[19], l'immagine assume significati peculiari e complessi, che vanno dall'indifferenza e mancanza di empatia, all'antisemitismo e al voyeurismo della sofferenza altrui.

Al contrario, se a riprendere la stessa scena è un fotografo ebreo recluso nel ghetto che condivide i patimenti dell'adolescente ritratto, l'immagine trasmette indubbiamente quell'empatia e vicinanza che nel primo caso sono assenti. Questo è ancora piú evidente nelle fotografie in cui in primo piano ci sono i volti e gli sguardi delle persone ritratte mentre *fanno* qualcosa: lavorano, mangiano, pregano, accudiscono i famigliari piú piccoli o piú deboli, cioè non sono prostrate in quello stato di passività che precede la morte. Ecco allora che il focus delle immagini, nella prospettiva del fotografo, non sarà solamente riprendere la condizione di umanità offesa, ma anche, esattamente sul fronte opposto, enfatizzare il valore di resilienza in una situazione estrema come l'internamento nel ghetto. Ci riferiamo a quella forma di resistenza spirituale che l'ebraismo ha definito col concetto di *amidah* (letteralmente «tenere la schiena dritta»), vale a dire il tentativo di contrastare la volontà nazista di umiliare e degradare, manifestando un senso di sacralità della vita attraverso molteplici gesti volti a preservare la propria dignità di persone, tra i quali proprio lo sforzo di riuscire a lavorare[20]. Infine, a ribadire l'infinita possibilità di interpretazioni che una fotografia sollecita, lo stesso tipo di rappresentazione può assumere una forte valenza di testimonianza delle condizioni di oppressione nazista, in modo che la cancellazione dell'ebraismo non coincida anche con la sparizione delle prove documentali del crimine.

Osservare piú da vicino e mettere a confronto le collezioni fotografiche attribuite a Walter Genewein, Mendel Grossman e Henryk Ross consente di gettare una luce diversa sulla narrazione monotematica che viene trasmessa nei libri di storia relativamente al ghetto di Łódź, basata quasi esclusivamente sulle fonti ufficiali della propaganda nazista (le PK, mobilitate dall'autunno 1939 sul fronte orientale) che ritrassero gli ebrei come esseri luridi e cenciosi, dediti all'ozio o a sordidi commerci. Il fotografo non fu sempre un soldato che azionò l'obiettivo per immortalare le vittime mentre venivano abusate o per riprendere le violenze come souvenir di guerra, né uno zelante reporter al servizio del Ministero della Propaganda del Reich che vide gli *Ostjuden* come creature folcloristiche e subumane. Nemmeno, però, l'immagine degli ebrei reclusi nei ghetti può coincidere completamente con la rappresentazione degli aspetti piú tragici dell'internamento, l'afflizione, il senso di abbandono e l'agonia, oscurando sia gli squarci di luce nella miseria e nella disperazione, che i

compromessi e le zone grigie che per alcuni costituirono la via obbligata per provare a sopravvivere.

Il caso Genewein è un primo esempio di come una prospettiva fotografica non si limiti solo ad accrescere la conoscenza storica, ma inevitabilmente contribuisca anche a complicarla, aprendo a letture interpretative destinate talvolta a rimanere semplici ipotesi, oltre a mostrare contraddizioni e ambiguità della rappresentazione che sono spesso una sfida per la nostra comprensione.

Al di là dell'evidenza. Walter Genewein e le sue fotografie del ghetto di Łódź.

La collezione fotografica di Walter Genewein, ritrovata nel 1987 in un negozio di antiquariato di Vienna e quindici anni dopo in un altro lotto a Brema[21], costituisce indubbiamente una fonte singolare e di vitale interesse nel patrimonio iconografico che documenta la Shoah.

Diversi elementi attribuiscono a questo corpus di immagini un valore eccezionale dal punto di vista storico. In primo luogo, vi è la dimensione numerica: 500 o 600 diapositive a colori (l'incertezza del numero dipende dal fatto che molti scatti sembrano duplicati), tutte scattate nello stesso periodo e nello stesso luogo. In secondo ordine, il contenuto delle fotografie appare diverso da quello dei reportage realizzati in Polonia da altri fotografi nazisti e non può essere registrato sbrigativamente come pura rappresentazione di propaganda antisemita. Se non mancano nella collezione alcuni scatti di uomini ebrei religiosi, con la barba lunga e l'abbigliamento tipico della tradizione ortodossa, che sembrano illustrazioni degli *Ostjuden* – d'altronde lo stesso Genewein le etichetta con la didascalia «Typischen Juden» («ebrei tipici») –, si tratta numericamente di poche immagini e in alcune di esse sono ritratte le stesse persone[22]. Genewein non si dimostra interessato a ritrarre la fisicità degli ebrei come elementi di devianza patologica, di differenza razziale o di degradazione umana, ma si concentra sulla loro capacità di lavorare diligentemente ed efficacemente sotto la disciplina tedesca. Infine, anche lo scopo ufficiale di questo corposo reportage è risultato difficile da attestare con certezza. Se fin dalla sua scoperta gli storici hanno ipotizzato che fosse collegato al progetto nazista di allestire un museo sulla produzione del ghetto in modo da metterne in luce l'importanza strategica per l'economia del Reich, non è stato possibile trovare la documentazione sufficiente a giustificare che un'attività fotografica cosí consistente e prolungata nel tempo fosse propedeutica a questo disegno.

Colui che per quattro anni svolse le funzioni di responsabile contabile del piú grande ghetto dell'Europa occupata, dopo quello di Varsavia, apparteneva alla schiera di civili tedeschi iscritti alla Nsdap che senza ricoprire un rango militare, né iscriversi

alle SS, riuscirono a fare carriera durante la Seconda guerra mondiale, sfruttando le innumerevoli possibilità di lavoro offerte dalla politica di persecuzione e deportazione degli ebrei e riuscendo a evitare di essere mobilitati con l'esercito al fronte. A Genewein toccò la Polonia occupata, un vero e proprio laboratorio delle pratiche di violenza antisemita e di genocidio [23].

Appassionato di fotografia, ma dilettante, Genewein venne in possesso di una macchina fotografica all'avanguardia per l'epoca, un modello Movex 12, che era stata confiscata dalle SS a un ebreo internato a Łódź. Dopo aver scritto alla IG Farben in Germania per ricevere un manuale di istruzioni e della pellicola a colori, Genewein iniziò a scattare per ritrarre le attività del ghetto nelle fabbriche, ma anche i commerci allestiti all'aperto per la strada. Costretti a svendere i pochi oggetti non requisiti all'arrivo nel ghetto per comprarsi qualcosa in piú da mangiare o del carbone per scaldarsi, gli ebrei improvvisavano mercatini con libri, biancheria o suppellettili. L'arrivo tra l'autunno 1941 e i primi mesi del 1942 di migliaia di ebrei dal Reich, molto piú benestanti degli ebrei polacchi, alimentò per un breve periodo questo genere di commercio interno al ghetto.

Gli storici che hanno studiato questa collezione l'hanno datata a un arco temporale che comprende i quattro anni di esistenza del ghetto, ma sembra che solamente agli inizi del 1942 Genewein ricevette da Biebow mandato di preparare una mostra espositiva sulla produzione del ghetto, per allestire un vero e proprio museo con una sezione dedicata agli usi e costumi dell'ebraismo orientale (*Ostjudentum*). Si trattava di un progetto ambizioso volto a documentare l'efficienza di Litzmannstadt per mettere in luce l'amministrazione tedesca che la gestiva, insieme alla volontà di catalogare «la razza ebraica» come una specie destinata a scomparire. Genewein non aveva alcuna esperienza nel campo e pochi mesi dopo Biebow diede l'incarico al professor Emanuel Hirschberg, internato nel ghetto. Il progetto del museo venne quindi inviato al Ministero della Propaganda che il 24 giugno però lo bocciò, contestando soprattutto la sezione sull'ebraismo, che prevedeva di esporre anche arredi sacri e rischiava di compromettere la visione antisemita. Il progetto si trascinò ancora per alcuni mesi ma non venne mai realizzato. Ciò nonostante, Walter Genewein non smise mai di fotografare. Che collegamento c'era tra il suo ruolo di capo contabile e quello di fotografo semiufficiale, prima dell'avvio del progetto di Biebow e dopo il suo fallimento? [24].

Il suo obiettivo ha inquadrato Rumkowski e i membri dell'organizzazione ebraica assegnati ai vari servizi. Qualche volta ha fotografato anche il suo superiore Biebow, i colleghi in servizio per gestire l'amministrazione del ghetto e la visita ufficiale di Himmler il 7 giugno 1941 (quattro immagini), riprendendolo seduto nella sua auto di servizio, mentre attorniato da SS scambia qualche parola con Rumkowski a capo chino e scoperto, in segno di sottomissione.

Scorrendo le diapositive della sua collezione, emerge però che a Genewein non interessava fotografare l'orrore del ghetto, né sembrava particolarmente intento a realizzare scatti che ne celebrassero la carriera a Litzmannstadt; era attratto invece dall'ordinario, dalla routine, cioè dallo svolgimento quotidiano delle attività del ghetto nelle fabbriche e officine, ma anche per le strade, ad esempio durante il mercato. Nelle centinaia di foto che si sono conservate, non si trovano spesso nemmeno i motivi ricorrenti della fotografia di propaganda nazista: le scene di umiliazione, i ritratti in primo piano degli ebrei per sottolinearne la presunta caratterizzazione e inferiorità razziale, gli ebrei agonizzanti e cenciosi stesi per le strade del ghetto. Genewein prediligeva le composizioni di gruppo al lavoro e riprendeva prevalentemente da una posizione frontale e asettica, attraverso piani medi o campi lunghi, sempre alla giusta distanza, mai troppo vicino, ma nemmeno troppo lontano [25]. Quasi tutte le foto appaiono come il chiaro risultato di una messinscena attentamente studiata, i soggetti fotografati sono assorti nello svolgimento del loro compito, raramente sollevano lo sguardo e lo puntano dritto verso l'obiettivo, non sorridono quasi mai, sono molto seri, quasi congelati nello scatto. Se ne ricava complessivamente un'impressione di staticità e di monotonia, non solo per ciò che inquadra (un angolo di una strada, le case del ghetto, persone recluse che camminano vicino al recinto) ma per la scelta di uno stile volutamente discreto e impersonale [26].

Non è chiaro se a spingerlo a riprendere quelle scene fu la passione per la fotografia e l'inedita possibilità di far pratica con materiale tecnico di eccellenza e con soggetti che non potevano che mostrarsi estremamente collaborativi, oppure se obbedí a un compito preciso, vale a dire la necessità di documentare le attività del ghetto per scopi interni al regime. È ragionevole credere che si sia trattato di un insieme di fattori, tra vanagloria, desiderio di acquisire una buona tecnica fotografica, zelo e obbedienza nello svolgere un compito assegnato dai superiori. Sarebbe, infatti, difficile credere che se avesse agito solo per ambizione personale sarebbe stato autorizzato a scattare centinaia di foto a colori, che fondamentalmente lo distraevano dai suoi compiti quotidiani (essendo scattate prevalentemente di giorno) e distoglievano per il tempo delle pose i lavoratori schiavi del ghetto. Non abbiamo elementi sufficienti per attestare che l'obiettivo dei reportage di Genewein riguardasse fin dal principio e solamente un progetto ufficiale dei vertici del regime (l'allestimento del museo) e non, invece, un'iniziativa dell'amministrazione civile tedesca a Litzmannstadt (attirare industriali tedeschi pronti a investire nella produzione realizzata dai lavoratori forzati del ghetto), ma è difficile comprendere la ragione per la quale questo incarico sia stato affidato a un ragioniere che si dilettava di fotografia – e che per scattare le foto si distoglieva dalle sue mansioni d'ufficio – e non a uno dei tanti membri delle Propagandakompanien presenti in Polonia. Allo stesso modo, è problematico capire che cosa abbia giustificato la necessità di

fotografare le stesse identiche scene per un periodo di tempo cosí lungo.

Se l'effettivo ruolo di fotografo e il coinvolgimento di Genewein nel progetto di allestire un museo nel ghetto restano in parte ancora da chiarire, dobbiamo escludere che egli abbia agito totalmente di sua iniziativa e senza permesso. A dimostrarlo bastano, ancora una volta, il numero di scatti realizzati (e di pellicola a colori utilizzata) e la libertà di movimento. Riprese, infatti, ogni parte del ghetto, dentro le fabbriche, per le strade, nel cimitero, alla stazione dove arrivavano e partivano gli ebrei deportati, negli uffici e persino fuori dal perimetro recintato. Come gli altri fotografi tedeschi non entrò mai, almeno da quanto possiamo osservare nella collezione, all'interno delle abitazioni del ghetto, dove la promiscuità obbligata e la totale mancanza di igiene esponevano i visitatori al contagio di malattie e al disgusto per il tanfo, la spazzatura, i topi e gli escrementi. Un'altra prova del suo agire alla luce del sole, col consenso e, probabilmente, con la complicità del suo diretto superiore, Hans Biebow, ci viene dalla presenza dello stesso Biebow in alcuni scatti che lo riprendono in diversi momenti pubblici o privati. Il commerciante di Brema, che nel 1940 aveva ottenuto il ruolo di amministratore civile del ghetto di Litzmannstadt, è in posa, sempre elegantemente vestito con abiti civili, la camicia immacolata e il fazzoletto che esce dal taschino, mentre fa gli onori in occasione dell'ispezione di Himmler o di alti ufficiali SS in visita a Łódź, passeggia per le strade del ghetto e osserva l'animazione del mercato, sosta a una bancarella per fare acquisti, sfoglia un libro, oppure festeggia il suo compleanno, circondato da una profusione di fiori e cibi raffinati [27].

Nello scatto (cfr. tav. II fuori testo) che lo riprende mentre è assorto nella scelta di una cravatta, in una giornata di sole, possiamo osservare molti elementi interessanti. La foto vuole avere la pretesa di spontaneità, poiché Biebow è fotografato di profilo, in modo che sia colto nel gesto di confrontare la tonalità e fattura di due cravatte, senza guardare diritto verso l'obiettivo ma rimanendo riconoscibile. Allo stesso modo l'uomo che probabilmente è il venditore non è rivolto frontalmente verso il fotografo, ma ha ben visibile sul cappotto la stella gialla che lo identifica come ebreo. L'inquadratura non è perfetta, Genewein taglia le gambe dei soggetti e non riesce a evitare un curioso «dietro le quinte»: un bimbo che incuriosito si avvicina al reticolato che separa le zone del ghetto e osserva il fotografo. Ci sono anche altri uomini ebrei sullo sfondo e forse una donna, di cui s'intravede solo l'impermeabile chiaro. Considerato l'affollamento spaventoso del ghetto, non è da escludere che per scattare la foto Genewein abbia impartito istruzioni per avere il campo libero, ma resta ovviamente solo un'ipotesi. L'effetto che ne risulta è quello di un turista al mercato che osserva con curiosità la bancarella.

A ogni modo, da come è stato realizzato lo scatto ne ricaviamo un'impressione di ingenuità e dilettantismo dell'autore, come se il fotografo avesse cercato di ottenere

un effetto di mimesi della realtà – cogliere in diretta una scena al mercato – ma si sia rivelato inesperto, incapace di nascondere la teatralità della posa che ha chiesto ai due soggetti.

Nei ghetti gli ebrei dovevano togliersi il cappello in presenza di un tedesco, in segno di sottomissione e rispetto, a meno che non venisse loro ordinato il contrario per un effetto volutamente folcloristico. In questo caso, il venditore resta col suo berretto e rimane molto vicino a Biebow, non sembra particolarmente intimorito, ma appare a disagio e rigido nella posa. Al mercato è normale rivolgere la parola al compratore ed elogiare la propria merce, invece qui sta fermo quasi sull'attenti, molto probabilmente per eseguire un ordine.

Complessivamente, l'amministrazione civile tedesca che gestiva il ghetto contava 250 persone di vario rango (tra le quali anche alcune donne con la funzione di segretarie). Nella collezione Genewein appaiono talvolta anche alcuni suoi colleghi e colleghe, tutti riconoscibili perché inquadrati frontalmente, un elemento che indica come quella comunità impiegatizia fosse solidale nel compito da svolgere a migliaia di chilometri da casa, e per nulla imbarazzata o preoccupata di farsi riprendere in un luogo dove ogni giorno morivano di fame e di stenti gli ebrei rinchiusi.

Gli elementi citati concorrono, quindi, a suffragare l'ipotesi dell'ufficialità di queste immagini. Quello che colpisce nel prendere coscienza delle proporzioni della collezione fotografica è la maniacalità con cui Genewein si dedicò per anni a riprendere gli ebrei del ghetto. Le diapositive sono state ritrovate in cassette di legno, ordinate e numerate, accompagnate da didascalie brevi e precise [28] («Il tribunale del ghetto», «L'ufficio postale del ghetto», «Il Signor Biebow»), che insieme narrano una storia che l'autore vorrebbe oggettiva, senza alcun coinvolgimento emotivo, come descrizione del buon funzionamento delle attività del ghetto [29]. La storica Frances Guerin, che ha studiato la collezione, ha messo in luce come questo catalogare le foto corrisponda alle pratiche naziste di numerare ogni cosa, azioni, persone, oggetti, testi, in una volontà di controllo totale. L'ordine diventa un mezzo per sottomettere. In questo modo, anche le foto diventano documenti privi di qualsiasi compartecipazione, in cui il riferimento alle azioni implicite o esplicite di violenza (in questo caso l'internamento e l'inumano trattamento del ghetto) diventa impersonale, come divengono anonime le persone che le subiscono [30]. Inoltre, si sono conservate anche le liste minuziose di oggetti e beni prodotti che il capo contabile compilava per registrare la produzione nel ghetto. Infine, è documentata una fitta corrispondenza con i laboratori dell'Agfa in Svizzera, dove venivano sviluppati i negativi, e con la IG Farben – che produceva le pellicole e gli attrezzi fotografici –, nella quale Genewein sollecita la fornitura dei rullini, giustificando la richiesta come incarico ufficiale, e in un'occasione invia uno stizzito reclamo per lamentare la cattiva resa dei colori nelle stampe – critica che l'azienda respinge come un difetto della fotocamera e non della

stampa della pellicola.

Tutto questo suggerisce che Genewein si sia fatto prendere la mano dalla sua ambizione estetica, immedesimandosi nel ruolo di fotografo semiufficiale che tutto sommato gli offriva anche occasioni di svago in un posto di lavoro che doveva forse sembrargli noioso nella ripetitività delle mansioni e in un ambiente segnato dalla desolazione come il ghetto. Fotografare continuamente lo sfruttamento degli ebrei come manodopera schiava, anno dopo anno, anche quando le deportazioni avevano decimato la popolazione, divenne per lui un'ossessione che induce a interrogarci sulla natura di questa maniacalità non priva di un certo voyeurismo, ma anche a sottolineare l'appartenenza di Genewein alla categoria dei perpetratori, in particolare a quella della burocrazia nazista che registrava e documentava con zelo il suo operato. Trascorreva il tempo contando tutto quello che veniva rubato agli ebrei e che gli ebrei erano costretti a produrre per la Germania, e parallelamente riprendeva l'animazione e l'operosità del ghetto, consapevole di essere in un luogo dove le persone rinchiuse venivano letteralmente affamate fino alla morte, picchiate e costrette al lavoro forzato fino allo sfinimento. Non si limitò a scattare alcune foto, ma diverse centinaia, perché voleva che *venissero bene*, cioè che le immagini fossero riuscite esteticamente e gli dessero soddisfazione.

Eppure, il contabile del ghetto ha documentato anche gli aspetti piú drammatici, seppur sporadicamente e riprendendoli da una certa distanza: i cadaveri che giacciono tra le macerie delle abitazioni, un anziano rabbino che siede sconsolato tra le sepolture del cimitero, i tedeschi che si fanno trasportare in carri trainati da ebrei, l'arrivo coi treni di deportazione di famiglie che sbarcano dai vagoni cariche dei loro bagagli e ignare del destino che le attende. In diverse immagini, forse scattate tra il 1942 e il 1944, quando le condizioni peggiorarono drasticamente, ha ripreso visi smunti e preoccupati, fisici denutriti e allo stremo. Forse non erano il suo obiettivo principale, ma non ha potuto in qualche modo evitarli in alcune scene.

Ce n'è abbastanza per spingerci a porci delle domande sulla sua personalità e il suo comportamento.

Quanto a Hans Biebow che lo protesse fino all'evacuazione del ghetto, quando le loro strade si divisero, nemmeno lui era un militare, una SS o un alto grado del partito: basta osservare gli abiti che indossa nelle fotografie scattate dal suo subalterno. L'evoluzione della sua carriera durante la guerra lo collocò in un posto chiave per arricchirsi, poiché aveva direttamente accesso ai beni degli ebrei che all'arrivo nel ghetto venivano requisiti, a dimostrazione di come la politica di persecuzione degli ebrei favorí l'ascesa di diverse categorie di persone, tra cui coloro che avevano capacità manageriali [31].

In linea gerarchica diretta, Genewein e Biebow rispondevano all'autorità del Gauleiter del Warthegau [32] Arthur Greiser, governatore tedesco che rappresentava

l’autorità politica di Berlino, vale a dire un organo periferico del regime. Conviene rimarcare che mentre i campi di concentramento erano gestiti dalle SS e sottoposti al controllo di un organismo centrale, l’Ispettorato generale dei campi (Inspektion der Konzentrationslager), i ghetti venivano amministrati da autorità civili. Nel corso della guerra, in modo particolare tra la fine del 1941 e gli inizi del 1942, quando Hitler maturò la decisione di risolvere la «questione ebraica» mediante un piano coordinato e sistematico di assassinio, la Soluzione finale [33], i diversi organi di potere nazista entrarono spesso in concorrenza tra loro per assicurarsi la gestione dello sterminio. Occuparsi di eliminare definitivamente gli ebrei non era solo un’attività che rivestiva grande importanza agli occhi del Führer, e quindi apriva la strada a infinite possibilità di carriera, ma implicava, è bene ricordarlo, anche l’opportunità di arricchirsi attraverso l’appropriazione dei beni e le proprietà degli ebrei.

In ragione della produzione tessile che già nella seconda metà dell’Ottocento faceva di Łódź il primo centro industriale dell’Europa orientale (era chiamata la «Manchester polacca»), le autorità naziste requisirono i macchinari e gli stabilimenti in funzione e sfruttarono come manodopera coatta gli ebrei confinati nel ghetto, di cui molti, in particolare i polacchi deportati dalle località circostanti, erano artigiani e operai altamente specializzati ed esperti [34]. Il lavoro forzato divenne una misura imposta indiscriminatamente a tutti gli ebrei in grado di svolgere una qualunque mansione – dal 1941 anche ai bambini – la cui efficacia dipese anche dalla collaborazione solerte del Consiglio ebraico e del suo decano, Chaim Mordechai Rumkowski, consapevole che solo mostrando ai nazisti la massima laboriosità, una parte della popolazione rinchiusa avrebbe potuto sperare di salvarsi [35].

Nel ghetto venivano realizzate le divise e le calzature della Wehrmacht, ma anche biancheria fine, pellicce, cappelli, accessori come spazzole o pettini, prodotti in cuoio di ogni foggia, tappeti e vasellame, tutti beni destinati al Reich. Molte grandi industrie tedesche, dalla Telefunken alla Aeg, si approvvigionavano a Litzmannstadt [36].

Se nell’aprile 1940, a poche settimane dalla fondazione del ghetto, Rumkowski era riuscito a creare 19 dipartimenti di lavoro che impiegavano 7000 ebrei, prevalentemente adulti, nel 1943 le cifre della produttività raggiunsero un livello impressionante, portando i dipartimenti a 96 e la massa di lavoratori forzati a circa 60 000 unità. Considerando che da gennaio a settembre 1942 le autorità tedesche avevano avviato le deportazioni verso il centro di sterminio di Chełmno, eliminando piú di 70 000 ebrei col gas, la manodopera coatta utilizzata l’anno seguente costituiva la grande maggioranza dei reclusi ancora in vita [37].

Hans Biebow era responsabile di tenere i contatti col mondo esterno per stipulare sia i contratti di vendita che quelli di acquisto, assicurandosi la regolare fornitura di materie prime e macchinari o strumenti per le fabbriche.

La longevità del ghetto di Łódź rappresenta, come si è detto, un'anomalia nella storia dei ghetti nazisti e dipese da una serie di circostanze, ma anche di alleanze. Gli attori che concorsero a valorizzare l'importanza strategica delle attività del ghetto furono sostanzialmente tre: Hans Biebow, Chaim Mordechai Rumkowski e Arthur Greiser, la cui ambizione fu determinante nel tenere testa a Himmler, contrastando il suo progetto – annunciato nel giugno 1943 – di trasformare il ghetto in campo di concentramento e di sottoporlo alla gestione unica delle SS, quindi sottraendolo alle autorità civili.

Proprio lo sviluppo economico delle attività messe in funzione a Litzmannstadt giustifica la centralità della presenza del tema del lavoro nelle fotografie scattate da Walter Genewein e dai fotografi ebrei nelle mansioni ufficiali affidate loro dal Consiglio ebraico.

Per i tedeschi che amministravano il ghetto, non fu solo il lavoro forzato a rappresentare la chiave per consolidare la loro carriera lontano dal fronte, ma lo sfruttamento degli ebrei fino all'annientamento divenne fonte di lucro anche con la loro uccisione nei centri di sterminio. Hans Biebow, ad esempio, pretese che i vestiti e gli oggetti degli ebrei deportati a Chełmno (e successivamente, nel 1944, ad Auschwitz), dopo le uccisioni venissero rispediti a Łódź, dove tutti i beni rubati alle vittime venivano immagazzinati nell'abitazione di proprietà dello stesso Biebow a Pabianice, nell'immediata periferia della città [38].

Allo stesso modo, non fu da meno il sindaco della città Werner Ventzki, uomo di fiducia di Greiser. Quando ricevette una richiesta dal partito in merito al riutilizzo degli abiti degli ebrei del ghetto una volta effettuata la Judenaktion (nome in codice nazista per indicare lo sterminio), non esitò a concertare la risposta con Biebow e a replicare che gli indumenti infestati di pidocchi sarebbero stati disinfestati e messi a disposizione del Fondo di soccorso invernale. Si tratta di un dettaglio dal quale si evince come solo gli abiti di scarto venissero ceduti allo Stato, mentre quelli di maggiore pregio venivano venduti per un guadagno personale dei funzionari capi dell'amministrazione tedesca del ghetto [39].

Indubbiamente, le immagini di Genewein non sono esenti da quella visione antisemita profondamente introiettata da tutti i fedeli del partito, i militari e le SS, ma in particolare da coloro che fecero carriera nei Paesi occupati e nelle organizzazioni impegnate a mettere in atto le politiche antiebraiche. Nella fotografia che Hans Biebow si fa scattare accanto a un ebreo del ghetto (cfr. tav. III fuori testo) si vede chiaramente che l'uomo recluso indossa sul cappotto il marchio della degradazione. Peraltro, Genewein fece stampare questo scatto almeno una seconda volta, creando un effetto artificioso di sfondo giallo che forse doveva servire a far risaltare il colore della stella di David, in un maldestro gioco estetico. La scelta di contrapporre nel

ritratto un uomo ebreo *tipico* e un uomo tedesco *ariano* non è certo indenne da quella diffusa visione antisemita in cui era immerso anche Genewein.

Ma osserviamo meglio la foto. Il direttore tedesco del ghetto è sorridente e rilassato, indossa una divisa da cui pende una medaglia, gli stivali scuri, la cravatta, ma non il cappello (né ha il bracciale con la svastica che distingueva le SS, poiché aveva un rango civile) e tiene le braccia dietro la schiena. Nonostante la pettinatura di ordinanza ben curata, qualche ciuffo di capelli sfugge alla gelatina e lo spettina leggermente. È la posa tipica di chi vuole farsi scattare una foto ricordo e cerca di non sembrare troppo rigido.

Anche in questo caso, c'è un gioco abbastanza ingenuo di spontaneità forzata dovuto al dilettantismo del fotografo, il quale, pur indietreggiando per riprendere le case del ghetto sullo sfondo e i tre poliziotti ebrei, non riesce a controllare bene l'inquadratura e il gruppetto rimane seminascosto alle spalle del suo superiore, a cui taglia anche le gambe. Biebow non è proprio accanto all'ebreo, ma qualche passo piú indietro. L'uomo stava probabilmente camminando per le strade del ghetto per recarsi al lavoro o presso il suo alloggio e ha ricevuto l'ordine di fermarsi e posare per la foto. L'idea di Genewein è di rappresentare *una scena di verità* nel ghetto, come un documentario realistico. Vuole immortalare il suo capo che passeggia con finta naturalezza. Non deve sembrare l'ispezione di un comandante che incute paura ai sottoposti, ma l'amministratore tedesco che viene ritratto *casualmente*. A smascherare l'immediatezza posticcia della foto è ovviamente il luogo stesso in cui fu realizzato lo scatto, il ghetto, un luogo di reclusione e di sofferenza per gli ebrei; salvo i soggetti raffigurati, non si vede anima viva per le strade, un elemento che contrasta con la situazione di enorme affollamento dovuto alla reclusione di migliaia di persone in pochissimi metri quadrati. Forse in quella zona del ghetto erano tutti al lavoro? Forse era stato dato un ordine di togliersi di torno per non intralciare l'azione fotografica? Non è escluso, del resto, che la foto possa essere stata scattata subito dopo un rastrellamento. Quando venivano ordinate le deportazioni, Hans Biebow, in quanto massima autorità del ghetto, era molto occupato, non solo per portare a termine le operazioni, ma anche, nei giorni immediatamente successivi, per rendicontare ai superiori l'esito dei trasporti, il numero degli ebrei eliminati e di quelli rimasti, infine per tenere sotto controllo tutto quello che poteva essere sottratto alle vittime (e che doveva diventare di sua proprietà). Insomma, la posa sembra appartenere a un momento abbastanza tranquillo e non concitato come erano le *Aktionen*.

Sullo sfondo si vedono tre membri della polizia ebraica del ghetto (Jüdischer Ordnungsdienst), distinguibili dalla divisa e dal bracciale col distintivo che evidenzia il loro ruolo, tutti in posa per lo scatto. Il contrasto tra l'amministratore tedesco che sorride disinvolto davanti all'obiettivo e l'uomo ebreo costretto a essere fotografato corrisponde indubbiamente a un cliché della fotografia nazista nella Polonia occupata.

Ne abbiamo mostrato alcuni esempi nel capitolo quarto. Certo, in contrasto con altre immagini piú note scattate dai reporter delle unità di propaganda nei ghetti, si osserva che il soggetto scelto per mostrare una "tipicità ebraica" non è un uomo religioso, coi boccoli (*payot*) ai lati del capo, o il caratteristico cappello nero, né viene ripreso in stato di umiliazione, abuso o degradazione. Nemmeno ci sembra scontato definirlo, come nella didascalia della foto negli archivi museali, un individuo anziano[40]. È indubbiamente un uomo adulto senza età, potrebbe avere tra i trenta e i quarant'anni, come essere un po' piú giovane o piú vecchio. Sicuramente appare piú anziano dell'età anagrafica per le condizioni di privazione in cui vive, ha la barba non curata, uno sguardo preoccupato e provato. Indossa abiti poveri ma dignitosi, un cappotto logoro e un berretto, ha una sciarpa ben annodata al collo – segno che la foto non fu scattata in estate, sebbene sembri esserci il sole – e una giacca abbottonata.

Il marchio infamante della stella di David imposta agli ebrei, lo sguardo teso dell'uomo rinchiuso nel ghetto, la presenza di altri ebrei, anch'essi detenuti, costretti al ruolo di poliziotti dei compagni, sono elementi sufficienti a togliere qualunque alibi di innocenza alla fotografia. Hans Biebow non mostra alcuna vergogna, né imbarazzo per essere responsabile delle condizioni che l'amministrazione tedesca, di cui è parte integrante, impone agli ebrei confinati nel ghetto; del resto, come potrebbe sentirsi a disagio un uomo che a meno di quarant'anni ha ottenuto un posto di lavoro e un ruolo che lo proteggono dal pericolo di combattere al fronte e gli attribuiscono numerosi privilegi, soprattutto economici? Biebow non è giunto a Łódź per caso, né per costrizione e nemmeno ha dovuto accettare il trasferimento per mero dovere di obbedienza. La sua scalata al potere si spiega con quell'intreccio di opportunismo, carrierismo e circostanze propizie che permisero a un gruppo di manager e tecnocrati tedeschi di emergere grazie al nazismo e all'evoluzione della politica antiebraica[41].

Se non mancano i ritratti di ebrei ritenuti tipici, cioè la cui fisionomia o condizione sembra confermare l'esistenza *in natura* di caratteristiche razziali specifiche che da anni la propaganda antisemita nazista diffondeva come una dottrina[42], questo genere di immagini è però meno presente nella collezione di Genewein, in cui lo sguardo sugli ebrei rinchiusi è certamente ambiguo.

Lo stesso Biebow, ad esempio, viene ripreso in altre situazioni apparentemente innocue, in cui nessuno degli ebrei fotografati accanto a lui mostra di averne paura. Tra i diversi scatti in cui Genewein l'ha immortalato, ce n'è uno sicuramente inquietante. Biebow è in abiti civili, perfettamente vestito di un completo grigio chiaro, con le scarpe tirate a lucido – è bene ricordare la sporcizia di un ghetto che non aveva un sistema fognario – e si fa riprendere mentre "fa visita" a una casa di Litzmannstadt. Tiene un piede sul gradino della porta di ingresso, come se fosse in procinto di entrare – abbiamo già sottolineato che tutte le testimonianze disponibili attestano che solo in condizioni di effettiva urgenza e pericolo le autorità tedesche

accedevano alle abitazioni in cui erano ammassati gli ebrei, per timore di malattie contagiose – e *sembra* conversare con alcune donne, una proprio sull'uscio, di cui si scorge appena metà del volto, e un'altra in una vestaglia tipo kimono (o in elegante soprabito?) alla sua destra, coi capelli raccolti e una mano sul volto che sembra un gesto di preoccupazione perché sorpresa da una visita inaspettata. In realtà, Biebow non parla con nessuno dei suoi sottomessi, ma finge per il tempo dello scatto. Anche in questa immagine, come in tutte le altre realizzate da Genewein, gli ebrei sono resi soggetti completamente muti e immobili davanti all'obiettivo, come attori in posa per una messinscena, in cui gestualità e movimento non possono essere improvvisati [43].

La foto non ha una datazione precisa, ma il fatto che si vedano persone di tutte le età – c'è una bambina piccola con la sciarpa al collo (sulla destra), quasi accanto al capo del ghetto, e un altro bambino piú piccolo (sullo sfondo) insieme a una donna che potrebbe essere la madre; ci sono un uomo e una donna ripresi di schiena, con la stella di David sul dorso della giacca, che non sembrano giovanissimi – potrebbe indicare che sia stata scattata prima di settembre 1942, quando vennero deportati i bambini sotto i dieci anni e coloro che erano considerati anziani o inabili al lavoro. I soggetti raffigurati appaiono tutti in buone condizioni fisiche, indossano vestiti decorosi e, soprattutto, le scarpe. Sul lato destro, sullo sfondo, una donna passeggia con la borsetta; la casa non è decrepita, ha le finestre tutte aperte, a una si vedono delle tende graziose.

Nessuno sorprendentemente è al lavoro nel momento in cui è stata scattata la foto, ignoriamo quale possa essere la ragione, ma l'impressione che se ne ricava è quella di un ghetto in cui la vita scorre tranquilla, senza violenza e disordine, con un comandante che non ha bisogno di usare le armi, né disprezza i reclusi. Potrebbe essere stata scattata nel 1940, il primo anno del ghetto, quando ancora il centro di assassinio di Chełmno non era in funzione e non ci furono deportazioni?

Sostanzialmente, sembrerebbe trattarsi di una fotografia catalogabile come immagine di propaganda, se non ci fossero però due elementi da non sottovalutare e una terza questione da prendere in considerazione. Il primo dettaglio riguarda il fatto che lo scatto non venne pubblicato, per quanto ne sappiamo, ma rimase di proprietà del fotografo e dello stesso Biebow, probabilmente nel suo album di ricordi (nessun album a suo nome è stato ritrovato nel dopoguerra). Il secondo punto critico rimette in questione la visione stessa della propaganda nazista antisemita che raffigurava gli ebrei dei ghetti in maniera completamente opposta a questa: col fisico ripugnante, sporco e contorto dalla sofferenza, lo sguardo torvo e minaccioso, prostrati a terra in agonia, oziosi, parassiti, passivi, lamentosi, incapaci di lavorare e di essere utili alla società. Al confronto le immagini di Genewein rappresentano quasi una contropropaganda, si potrebbe dire, perché, fatta eccezione per la stella gialla apposta sugli abiti, gli ebrei ritratti da lui appaiono come persone comuni in tempo di guerra;

vestono poveramente, ma con abiti dignitosi e in ordine, gli adulti hanno cappotti o impermeabili abbottonati, gli uomini indossano spesso il cappello scuro o un berretto, le donne hanno i capelli raccolti da spille o da un foulard, i bambini hanno scarpe logore, ma raramente sono scalzi come quelli del ghetto di Varsavia fotografati dai reporter delle PK o dai soldati tedeschi. È chiaro che dobbiamo chiederci se i soggetti fotografati siano rappresentativi della popolazione rinchiusa in quel momento nel ghetto, o siano stati accuratamente scelti per lo scatto fotografico, in quanto piú presentabili.

Infine, come accennato, c'è una terza questione delicata che rimanda, ancora una volta, alla modalità con la quale i perpetratori nazisti hanno scelto di rappresentarsi nei luoghi del crimine.

Nelle fotografie Biebow appare come un uomo non malvagio e di modi gentili (peraltro non è mai armato mentre gira per il ghetto, né ha uomini di scorta), il cui compito fu principalmente quello di assicurare all'amministrazione tedesca del ghetto il pieno funzionamento nei suoi risvolti economici e razionali. Eppure fu anche uno dei peggiori criminali in Polonia, tra gli uomini piú ricercati nel dopoguerra, strettamente coinvolto nelle deportazioni da Litzmannstadt verso Chełmno e Auschwitz, che organizzò direttamente e da cui seppe trarre enormi vantaggi personali [44]. Allo stesso modo, il suo sottoposto Genewein, che girava liberamente per fotografare ogni parte del ghetto, era perfettamente al corrente della natura della politica tedesca e della reale destinazione dei trasporti di deportazione. Una delle fotografie, datata aprile 1942, riporta come didascalia una definizione in uso nel linguaggio codificato nazista durante la guerra per riferirsi allo sterminio, espressione che il fotografo mostra quindi di conoscere e di comprendere nel suo vero significato: «Judenaussiedlung» («ricollocamento di ebrei») [45].

L'elemento del colore, insieme alla cura maniacale per l'estetismo delle inquadrature, è un fattore fortemente disturbante, perché stride con le rappresentazioni visive della Shoah prevalenti, alle quali siamo abituati, vale a dire un mondo in bianco e nero, dominato dai toni cupi e dalle gamme cromatiche del grigio. Allo stesso modo, le scene di vita lavorativa nel ghetto che sembrano immerse in una placida quotidianità offrono una narrazione dei fatti divergente dalla spietata coercizione imposta agli ebrei rinchiusi, che fu causa di migliaia di morti ancora prima della loro deportazione verso i centri di sterminio.

Lo choc provocato dai reportage di Genewein non deriva dall'orrore del contenuto, ma dalla banalità di ciò che mostrano con inquadrature sapientemente scelte e quasi sempre posate. Il male e la tragedia sono nascosti in profondità sotto la superficie. Ne siamo consapevoli solo perché sappiamo cosa è successo nel ghetto. Le fotografie non mostrano nulla degli eventi a venire.

Osserviamo piú da vicino un'altra delle immagini di questa collezione (cfr. tav. IV fuori testo). Siamo all'interno di una fabbrica o laboratorio del ghetto, dove ogni giorno tutti gli ebrei, inclusi i bambini, erano costretti a lavorare in turni massacranti e senza ricevere razioni di cibo sufficienti a sfamarsi. Ma avere un impiego e un lasciapassare era l'unica via di sopravvivenza possibile, salvo per quella minoranza di adulti che ottenne un incarico nelle organizzazioni del Consiglio ebraico, polizia inclusa, e che mantenne per un certo tempo alcuni privilegi, come quello di esentare i propri famigliari dal lavoro forzato e dalle deportazioni.

Come si è detto, tutte le fotografie che Genewein scatta nel ghetto sono il frutto di accurate *mises en scène*, in modo particolare quelle in cui vuole documentare con realismo puntiglioso l'operosità e produttività del ghetto, e che prevalentemente sono riprese all'interno delle officine e delle botteghe e pertanto richiedono piú attenzione per inquadrare un gruppo e avere la luce giusta.Qui siamo in una selleria del ghetto, in cui uomini e donne devono cucire il pellame di cuoio, seduti ai tavoli da lavoro. Tra loro ci sono diversi ragazzini e adolescenti, maschi e femmine, ai quali veniva imposto lo stesso ritmo estenuante degli adulti; in quinta fila un bambino accenna a un sorriso impertinente. I soggetti fotografati non sono mai colti di sorpresa, al di là di come possono apparire, né sono ovviamente liberi di esprimere emozioni o reazioni, in relazione a quello che stanno vivendo e patendo. Devono mostrarsi solerti e concentrati, intenti a svolgere il proprio compito (con le mani dunque occupate), eppure immobili per consentire al fotografo di realizzare uno scatto riuscito e non troppo mosso. Per realizzare questa immagine, il fotografo è dovuto salire su un tavolo o una sedia, dal momento che la ripresa è stata fatta da una posizione sopraelevata.

La stanza è illuminata da lampadine che si scorgono nell'inquadratura, ed è molto pulita, non ci sono pezzi di scarto per terra o oggetti in disordine. Sullo sfondo, soprattutto a sinistra, accanto a delle porte, ci sono diversi uomini in piedi, uno sembra quasi sull'attenti, pronto per lo scatto. Tutti guardano verso l'obiettivo, forse per obbedire a un ordine del fotografo, salvo una coppia di uomini intenti a parlare tra loro (è una messinscena?), distinti dal completo scuro; uno indossa un elegante cappello. Sono i capisquadra della selleria?

Non abbiamo elementi per comprendere perché non tutti indossino sugli abiti la stella di David, come ad esempio le lavoratrici della prima fila. In qualche caso, come per la donna con gli occhiali in seconda fila a destra, è il riflesso della luce sul cardigan bianco che non fa sufficiente effetto di contrasto per evidenziare il pezzo di stoffa giallo. Ma nell'intento di offrire una scena che Genewein vuole realistica, cioè capace di trasmettere l'idea di grande laboriosità senza bisogno di esercitare violenza, tutti i soggetti fotografati che siedono al tavolo da lavoro hanno le mani impegnate a cucire il pellame e non mostrano segni di fatica o di sofferenza. La violenza della

coercizione, del patimento della fame, dei turni estenuanti di lavoro, la paura delle punizioni sono elementi assenti dal quadro.

Questo genere di foto nella collezione Genewein presenta sempre lo stesso assetto; all'autore non interessa soffermarsi sull'individualità dei lavoratori, di cui coglie i volti sempre piuttosto sfocati; meno ancora vuole far emergere la precarietà della loro vita nel ghetto: quello che vuole è valorizzare l'atto in sé della produzione, lo svolgersi ordinato ed efficiente dell'attività, che si tratti di fabbricazione di scarpe, di spazzole, o di altri oggetti, oppure della tessitura e cucitura di ogni genere di vestiario o della produzione meccanica.

Ancora una volta la fotografia, al pari di altre fonti storiche, mostra come il contenuto reso visibile non coincida necessariamente, anzi quasi mai, con la realtà rappresentata, di cui molti elementi importanti vengono intenzionalmente esclusi dall'inquadratura. Detto questo, però, non vale nemmeno sostenere che immagini chiaramente posate come quelle di Walter Genewein costituiscano una falsificazione *tout court* della realtà. Avere a che fare con le fotografie significa allenare la capacità di contestualizzarle con l'aiuto della conoscenza e il confronto con altre fonti, nella consapevolezza che non esiste solo la dualità tra vero e falso, ma anche lo statuto del verosimile.

Detto in altre parole, l'immagine della selleria del ghetto in cui lavoravano gli ebrei è in grado di offrirci una scena se non vera – perché mancano le espressioni genuine dei reclusi, gli elementi di coercizione e patimento – almeno verosimile?

A nostro avviso, indubbiamente lo è, nella misura in cui l'officina non è un set cinematografico di cartapesta, né gli operai sono figuranti che fingono di essere internati. Questo basta per definirla un'immagine che offre una versione vera dei fatti, nel senso di una raffigurazione autentica e fedele? Ovviamente no, dal momento che non c'è traccia visiva che restituisca la dimensione di violenza e di terrore, nemmeno per approssimazione, né abbiamo, in questa come in tutte le fotografie, la visione del controcampo: che cosa stanno guardando i soggetti fotografati? Gli ebrei seduti ai tavoli da lavoro, certo, devono guardare o il gesto che stanno compiendo, o il fotografo che li riprende. Ma chi e che cosa c'è accanto al fotografo e tutto attorno? Non lo sappiamo.

Tuttavia, la storia non usa le fotografie come prove di verità, ma come documenti capaci di offrire un punto di vista sui fatti che rappresentano, quindi è chiaro che la risposta sul vero, sul falso e sul verosimile non è pertinente se non in una riflessione piú ampia e in un approccio di comparazione tra le prospettive. Dal punto di vista del fotografo – Walter Genewein – ciò che inquadra corrisponde a ciò che in quel momento vuole vedere e vuole che venga visto, quindi è la sua verità, la sua personale narrazione vincolata a una strategia precisa: valorizzare se stesso e il gruppo di funzionari ai quali appartiene per il contributo enorme che stanno dando a

sostenere l’economia della Germania.

È interessante chiederci come mai Genewein, che prese cosí sul serio il suo ruolo di fotografo, appaia solamente un paio di volte nelle sue fotografie, quasi non abbia voluto lasciare traccia della sua presenza, agendo come un operatore anonimo. La sua assenza, al pari della presenza tutto sommato sporadica e “innocua” di Biebow, non solo impedisce di collegare direttamente le conseguenze criminali dell’amministrazione del ghetto a due dei perpetratori, ma espone le immagini a essere utilizzate e utilizzabili nei piú svariati contesti come illustrazioni della vita degli ebrei reclusi a Litzmannstadt, col rischio di presentarle come documenti fedeli, trasparenti della realtà raffigurata, finanche diventare oggetto di manipolazione in una strategia negazionista. In molti libri di storia e manuali scolastici, è proprio l’assenza di crediti sufficienti a contestualizzare la fotografia, indicandone la paternità e la categoria di appartenenza del fotografo rispetto al nazismo, che può confondere la percezione di ciò che accadde realmente nel ghetto di Łódź, impedendo a chi guarda una di queste immagini di prendere posizione, alla giusta distanza critica ed emotiva, rispetto a ciò che vede inquadrato [46].

In uno dei suoi rari ritratti negli anni in cui prestò servizio a Łódź, Genewein è in posa, seduto alla sua scrivania in giacca e cravatta, assorto tra mazzette di denaro (molto probabilmente requisito agli ebrei), monete di varia valuta, timbri e moduli, in un’esplicita associazione con il suo compito di ragioniere capo. Il ruolo importante che ricopre risalta anche dal fatto che è solo nell’ufficio, in una stanza arredata in maniera confortevole, con la carta da parati alle pareti, mobili di legno e una grande pianta fiorita. Non c’è nulla nel suo aspetto esteriore, né in quel compito apparentemente banale di contare i soldi, che lo associ alla categoria dei perpetratori, salvo smontare gli stereotipi con cui solitamente vengono raffigurati i carnefici nella letteratura divulgativa e nelle opere di fiction (rozzi, volgari, violenti nelle parole e nelle azioni, spietati e sprezzanti di modi, tendenti agli eccessi).

Genewein si è reso invisibile nelle foto che ha scattato o si è mostrato in un compito apparentemente non coinvolto nella Shoah. Rimanendo nell’ombra o ritraendosi nel ruolo di semplice impiegato tra i 250 che erano in servizio a Litzmannstadt, ha preteso di offrire una rappresentazione oggettiva e accurata del ghetto, corrispondente al progetto affidatogli da Hans Biebow (almeno in parte), ma soprattutto alla sua visione, che era la stessa del gruppo al quale apparteneva per ideologia politica, quindi per identità.

Processato in Austria nel 1947, con l’accusa di essersi arricchito appropriandosi di oggetti di valore appartenenti agli ebrei deportati, Walter Genewein venne assolto, come la maggioranza dei nazisti catturati nel dopoguerra, e morí da rispettato cittadino di Salisburgo nel 1974. L’anonimato con cui venne acquisita la sua collezione suggerisce l’ipotesi che le fotografie siano rimaste di sua proprietà o dei

suoi famigliari per molti anni dopo la fine della guerra e che l'ultimo proprietario abbia preferito non essere collegato al nazismo.

Lo stupore e la rabbia di Arnold Mostowicz nel documentario *Fotoamator* di Jabłoński non sono solo il grido del sopravvissuto che teme di non essere creduto o compreso nell'enormità indicibile della tragedia che ha vissuto, ma hanno il significato di un monito, per spingerci a guardare oltre la superficie di ciò che un persecutore vuole farci vedere. La realtà del ghetto, come di ogni evento storico, può essere ricostruita solamente attraverso un attento lavoro di analisi comparata di tutte le fonti disponibili.

Proprio per questo, allora, per contrastare lo sguardo freddo, maniacale e privo di empatia di Walter Genewein nei confronti della sofferenza dei soggetti fotografati ci sembra indispensabile prendere in considerazione la straordinaria documentazione fotografica prodotta in clandestinità dalle vittime. Tenere conto della prospettiva dei fotografi ebrei reclusi permette, infatti, di cogliere una versione ben diversa e infinitamente piú drammatica dei fatti, facendo emergere la responsabilità criminale delle autorità tedesche incaricate di gestire, a diversi livelli, i ghetti, che nei reportage tedeschi non appare. Inoltre, le immagini prodotte dalle vittime consentono di affrontare aspetti meno conosciuti di questa tragedia, esplorando le zone d'ombra e di ambiguità, come i limiti del nostro immaginario sui ghetti nazisti.

Capitolo settimo

Scatti clandestini nel ghetto di Łódź. Le fotografie di Henryk Ross e Mendel Grossman

Henryk Rozencwajg-Ross[1] (1910-1991) e Mendel Grossman (1913-1945), praticamente coetanei, avevano rispettivamente trenta e ventisette anni quando vennero rinchiusi nel ghetto di Łódź con le loro famiglie. Entrambi fotografi professionisti, si erano specializzati in ambiti diversi; Ross si era affermato nel campo del fotogiornalismo sportivo a Varsavia, una formazione che lo orientò a prediligere scatti di gruppo e di movimento, mentre Grossman aveva talento soprattutto come autore di ritratti spontanei e poco impostati, predisposizione che mantenne anche nei suoi reportage clandestini nel ghetto. Fu grazie alla loro professione che Ross e Grossman si videro offrire l'opportunità di diventare due dei fotografi autorizzati del ghetto, al servizio del dipartimento di statistica gestito dal Consiglio ebraico.

Considerata la dipendenza assoluta dello Judenrat dalle autorità tedesche che amministravano il ghetto, i loro compiti erano rigidamente definiti: dovevano limitarsi a scattare le foto ritratto da apporre sui permessi di lavoro per gli ebrei assegnati a un impiego, i quali, solo in virtú di questo, riuscivano a ricevere quotidianamente una misera razione di cibo da dividere con le loro famiglie. Inoltre, si dedicavano a documentare le attività economiche nelle fabbriche e officine e piú in generale l'organizzazione della vita sociale all'interno del ghetto (le mense dei poveri, l'orfanotrofio, l'assistenza sanitaria, le scuole, autorizzate fino a ottobre 1941, quando l'arrivo di 20 000 ebrei dal Reich aggravò la mancanza di spazio abitativo)[2]. Il dipartimento di statistica raccoglieva e selezionava poi le immagini prodotte, al fine di realizzare album dedicati a Hans Biebow, in cui mettere in rilievo la buona amministrazione e laboriosità degli ebrei sotto la guida del Consiglio e del suo decano.

Sostanzialmente, il lavoro nel ghetto è un tema centrale in tutte le fotografie, sia quelle di Walter Genewein che quelle di Henryk Ross e di Mendel Grossman, perché oltre a legittimare la necessità di tenere in vita la popolazione reclusa in grado di lavorare, contribuiva a porre in buona luce Hans Biebow di fronte ai massimi vertici del regime – tra cui Heinrich Himmler – che decidevano i tempi e le modalità della politica antiebraica. Tuttavia, le immagini restituiscono punti di vista sottilmente diversi.

I fotografi ebrei scattarono questo genere di foto perché era il loro compito farlo e

con questo si guadagnavano da vivere. Non si limitarono a documentare lo svolgimento di una fase produttiva, ma colsero gli sguardi e i gesti per far emergere la dignità del lavoro per chi non possedeva piú nulla, ma anche l'estenuante fatica, del tutto sproporzionata rispetto al regime alimentare deficitario, causa la penuria di cibo.

Il capo contabile tedesco agí, invece, mosso da una motivazione piú ambivalente, al confine tra l'esecuzione di un compito affidatogli da un superiore e la realizzazione di un'ambizione personale che sconfinava nell'estetismo. Allo stesso modo, per Rumkowski, che tramite il dipartimento di statistica commissionò gli album sulla produttività ed efficienza della sua organizzazione, si trattò di una strategia mista, volta da un lato a legittimare l'importanza dei lavoratori ebrei agli occhi dell'occupante, tentando di contrastare la visione antisemita degli ebrei inetti, improduttivi e inutili, dall'altro a presentare se stesso in chiave autocelebrativa, a conferma della propria autorevolezza e capacità di gestione.

Del resto, il decano Rumkowski aveva intuito fin dall'inizio dell'occupazione che il lavoro per la Germania avrebbe rappresentato l'unica possibilità di salvezza per almeno una parte della comunità ebraica sottomessa e rinchiusa. «Unser einziger Weg ist Arbeit» («Il lavoro è la nostra unica via di uscita») era il suo motto e il suo costante impegno fu cercare di tenere in vita fino alla fine coloro che erano in grado di dimostrarsi infaticabili e indispensabili per l'economia tedesca. L'instancabile presidente del Consiglio ebraico non esitò a mostrare determinazione e autorità nel soddisfare le richieste dell'occupante, anche portando i turni di lavoro a quattordici ore giornaliere, reclutando nelle fabbriche i bambini e punendo con la massima severità ogni piccola infrazione, come i furti di cibo o il contrabbando. Indubbiamente Rumkowski, almeno secondo quanto testimonieranno nel dopoguerra diversi sopravvissuti, fu una figura complessa e perturbante, sulla quale il giudizio rimarrà sempre controverso, opponendo alla gratitudine dei superstiti del ghetto che gli attribuiranno la loro salvezza grazie al lavoro forzato, l'accusa rabbiosa di altri reduci che incolperanno «il re Chaim» – come molti lo soprannominavano – di aver abusato del suo ruolo, lasciandosi soggiogare dal fascino del potere e diventando, di fatto, un collaborazionista dei nazisti [3].

Parallelamente a questi incarichi ufficiali che svolgevano con pochi altri colleghi – sono attestati i nomi di Lajb o Lejb Maliniak, Pinkus Alter Schwarz/Szwarc (nel dopoguerra rinominatosi Pichas Shaar) e Arie/Arieh Princ/Prinz/Printz (poi Ben Menachem / Ben-Menahem) – [4], Henryk Ross e Mendel Grossman si procuravano generi di prima necessità per aiutare le loro famiglie a sopravvivere attraverso servizi fotografici per alcuni abitanti del ghetto che potevano pagare (principalmente col baratto) per farsi ritrarre in posa coi loro cari.

Con l'arrivo a Litzmannstadt, dall'autunno 1941, di migliaia di ebrei dal Reich (Germania, Austria, Cecoslovacchia e Lussemburgo), il ghetto si popolò di famiglie

ben piú benestanti di quelle polacche. Pur costretti a portare con sé come gli altri deportati solo pochi bagagli, gli ebrei occidentali avevano abiti, oggetti per la casa, biancheria e accessori di ottima fattura che resero possibile, almeno per i primi mesi di internamento, godere di un certo benessere, in confronto alla miseria assoluta del ghetto, grazie al mercato interno dove potevano vendere le proprie cose per migliorare il tenore di vita. Sono principalmente i deportati dal Reich e i «protetti» del ghetto (funzionari dello Judenrat e membri della polizia ebraica) a creare una disparità sociale e a costituire una minoranza che può vedersi riconosciuti, temporaneamente, alcuni privilegi e piccoli lussi, come quello di commissionare delle fotografie a titolo privato, per immortalare momenti di vita famigliare (ad esempio in occasione dei matrimoni e delle nascite), ma anche per far stampare delle cartoline di auguri da spedire ai parenti in occasione di *Rosh Hashanah* (il Capodanno ebraico) o delle festività piú sentite [5]. Questo fenomeno non fu specifico solo del ghetto di Łódź. Anche a Varsavia, ad esempio, fino alle deportazioni dell'estate 1942, ci furono esempi di ebrei che non solo riuscirono a ottenere una foto ricordo, ma che pochi giorni prima di essere trasferiti verso le camere a gas di Treblinka mostravano davanti all'obiettivo un aspetto in piena salute [6].

Se gli ebrei internati non erano autorizzati a possedere fotocamere o cineprese (materiale requisito all'arrivo), i fotografi alle dipendenze dello Judenrat avevano facoltà di esercitare la professione anche in ambito privato, non sempre però con il permesso esplicito del Consiglio: piú di frequente accadeva perché Rumkowski e i suoi addetti chiudevano un occhio e lasciavano utilizzare i laboratori del ghetto per stampare anche questo tipo di immagini. Non era, tuttavia, un compito semplice, dovendo fronteggiare la scarsità del materiale a disposizione (la pellicola era razionata). Inoltre, dalla fine del 1941, quando da Berlino venne notificato alle autorità del Warthegau di avviare le deportazioni, il presidente dello Judenrat impartí disposizioni molto rigide che vietavano di scattare foto non autorizzate, perché temeva le ritorsioni dei tedeschi. Il divieto era molto chiaro, come si evince dalla lettera che Rumkowski indirizzò l'8 dicembre di quell'anno a Mordechaj (Mendel) Grossman:

> Le comunico che le è vietato esercitare la sua professione per scopi privati e che deve immediatamente liquidare la sua attività. Il suo lavoro di fotografo sarà d'ora in poi limitato al reparto in cui lavora. Tutte le altre attività fotografiche sono severamente vietate [7].

I ritratti personali, tuttavia, erano probabilmente ancora consentiti, come attesta il diciassettenne Dawid Sierakowiak che sabato 20 giugno 1942, con una lucidità amara non priva di un tocco di ironia, cosí scriveva nel suo diario:

> Abbiamo ricevuto finalmente la razione. Ho anche la fotografia fatta una settimana fa. È venuta bene, perché mostra in maniera realistica le nostre espressioni, che sono il volto della fame nel ghetto. È solo da questa fotografia che mi rendo conto in quale condizione mi trovo. Ho «la clessidra stampata sulla faccia», come dicono giustamente nel ghetto [8].

Quel che è certo, è che malgrado i divieti, le difficoltà materiali e il rischio enorme di incorrere in punizioni mortali, Henryk Ross e Mendel Grossman continuarono a fotografare anche al di fuori dei compiti ufficiali in situazioni di clandestinità e pericolo, mossi dall'esigenza di documentare le condizioni di precarietà e di agonia della popolazione reclusa, ma anche i momenti di quotidiana resilienza. Ross, in particolare, immortalò diverse scene che sembrano un'esplicita celebrazione della vita, dell'amore e persino di una certa spensieratezza, al punto da risultare problematiche nel dopoguerra, perché apparentemente inconciliabili con l'immagine di desolazione e morte.

La disobbedienza e il coraggio di questi due fotografi conoscono molteplici episodi che li vedono entrare in azione nei contesti piú difficili per riprendere di nascosto scene proibite: i turni massacranti di lavoro nelle fabbriche, le ondate di arrivo di gruppi di ebrei dalla Polonia annessa e dal Reich nei primi due anni, l'agonia della denutrizione forzata, i cadaveri che si accatastavano nelle fosse comuni del cimitero del ghetto, le esecuzioni per impiccagione. Ma soprattutto, Ross e Grossman documentarono il progetto di annientamento che il regime nazista realizzò attraverso le diverse fasi di liquidazione volte a sfoltire la popolazione in eccesso, o non in grado di lavorare: le retate, la preparazione dei convogli verso i centri di sterminio, la separazione straziante delle famiglie prima delle partenze. Sono scene che raffigurano i crimini commessi nel ghetto e costituiscono una prova della responsabilità diretta nella Shoah di Hans Biebow e delle autorità tedesche coinvolte nella gestione di Litzmannstadt.

Ci volevano indubbiamente molta intraprendenza e audacia per fotografare tutte quelle situazioni che i tedeschi non volevano che venissero documentate, anche per il rischio di essere denunciati in primo luogo dalla polizia ebraica del ghetto, sempre solerte nel reprimere ogni infrazione alle regole.

Le testimonianze dei sopravvissuti, tra le quali il racconto fornito da Henryk Ross, che riuscí a salvarsi, hanno ricostruito l'ingegno e la molteplicità di espedienti a cui ricorrevano questi coraggiosi fotografi per documentare la vita e la distruzione degli ebrei del ghetto. Quando operavano illegalmente, Grossman e Ross usavano nascondere la fotocamera sotto la giacca o il cappotto, estraendola furtivamente nell'istante dello scatto, ma anche maneggiandola direttamente dalle tasche dove avevano aperto dei fori; talvolta, invece, riprendevano attraverso piccole fessure nei

muri. Al processo contro Adolf Eichmann a Gerusalemme (1961), Henryk Ross, che nel frattempo era emigrato in Israele, testimoniò diverse situazioni rocambolesche in cui scattò le sue fotografie. Ad esempio, nell'estate 1944, volle provare a documentare le operazioni di deportazione ad Auschwitz che si svolgevano alla stazione di Radegast, ubicata fuori dal perimetro del ghetto. Trattandosi di un'area autorizzata solo a poche persone, Ross decise di farsi passare per addetto alle pulizie e si fece chiudere a chiave da un amico dentro a un magazzino di cemento vicino ai binari dei treni, dove rimase dalle 6 del mattino alle 7 di sera. Da qui attese che i tedeschi lasciassero la stazione e puntando l'obiettivo verso i binari attraverso un'apertura nella parete, riuscí a fotografare la partenza dei treni merce diretti al centro di sterminio [9].

La storia della Resistenza ebraica insegna che nessuno fu in grado di intraprendere azioni di disobbedienza e di rivolta, né tantomeno di salvarsi, senza l'aiuto di persone fidate. Per Henryk Ross fu la moglie, Stefania Schönberg (sposata nel ghetto nel 1941), a fargli da spalla, stando di guardia mentre scattava e condividendo con lui il rischio enorme di essere scoperti e puniti con la morte sul posto o con la deportazione [10].

Mendel Grossman, invece, poté contare sull'aiuto del giovanissimo amico Arie Princ [11], vent'anni all'epoca del suo internamento nel ghetto, il quale insieme al padre lo assistette in piú occasioni per stampare i negativi e per riprendere le deportazioni. Durante la grande *Aktion* di settembre 1942, fu Arie a intrufolarsi con Mendel tra gli ebrei addetti a svolgere il compito di becchini per fotografare gli ebrei uccisi nelle operazioni di cattura, i cui corpi giacevano nella fossa comune del cimitero del ghetto, violando l'ordine di coprifuoco. Alle salme, gli addetti ebrei alla sepoltura avevano assegnato dei numeri da apporre successivamente sul luogo dell'interramento: Mendel spostò i numeri sui corpi fotografati per facilitare in seguito ai famigliari l'identificazione della tomba [12]. Il padre di Arie fabbricò anche un obiettivo zoom rudimentale per consentire a Mendel di riprendere a distanza [13].

Anche per far fronte alla scarsità di pellicola e conservare piú rullini possibile per gli scatti illegali serviva l'astuzia. Quando doveva realizzare foto identificative per i lasciapassare di lavoro, Ross non era sorvegliato, d'altronde era routine. Ebbe dunque l'idea di far sedere piú persone su panche, separate da lunghe aste di legno, in modo da sviluppare un solo negativo, da cui ritagliava le singole immagini segnaletiche [14]. Grossman non fu da meno, riuscendo a utilizzare due macchine Leica, una per il compito ufficiale e l'altra per scattare foto non autorizzate. Sollecitò il dipartimento di statistica affinché lo rifornisse di rullini, col pretesto che quelli ricevuti erano difettosi e inutilizzabili [15]. Inoltre, nonostante il sovraffollamento e le pessime condizioni dell'alloggio al n. 55 di via Mlynarska dove abitava con la sua numerosa famiglia (i genitori, due sorelle, un cognato e il nipotino Jakow/Yaacov, detto anche

Yankush o Yankele), riuscí a ricavare e ad attrezzare a camera oscura un piccolo spazio dove stampare i suoi scatti, che poi regalava agli abitanti del ghetto conservando per sé solo i negativi.

Indubbiamente, come detto, entrambi ebbero bisogno della collaborazione di altri ebrei del ghetto per scattare le foto, come dimostra una immagine (fig. 32) in cui Mendel Grossman viene ripreso dall'amico Arie Princ mentre documenta una deportazione dalla stazione di Radegast. Con una mano tiene la sua valigetta da lavoro, con l'altra la macchina fotografica. Indossa un cappotto piú grande per la sua taglia, forse perché è dimagrito per il razionamento del cibo, oppure perché l'indumento non è suo, ma gli è stato assegnato dai vestiti requisiti ai deportati, che in minima parte il Consiglio ebraico poteva assegnare ai reclusi. In primo piano a sinistra, c'è un poliziotto ebreo, identificato dalla divisa e dal bracciale bianco, che volta la testa dal lato opposto dei binari dando la schiena al gruppo in partenza. Visibilmente chiude un occhio per consentire ai fotografi di scattare. Un altro poliziotto ebreo si scorge sul lato destro della foto. Al centro della scena, una folla numerosa di uomini e donne s'incammina coi suoi pochi averi, costeggiando i binari verso i vagoni. Una donna si china per chiudere il suo fagotto o per raccogliere qualcosa che le è caduto. Nonostante sia estate, tutti indossano vestiti pesanti, forse pensando di essere trasferiti in un campo di lavoro. Sullo sfondo si vede la recinzione del ghetto che separa l'area di prigionia degli ebrei dal resto della città. Diverse persone fotografate guardano direttamente verso l'obiettivo, consapevoli della presenza del fotografo che presumibilmente riconoscono, anche perché tutti gli ebrei adulti devono portare sul lato destro degli abiti la stella di David. Non sappiamo interpretare come mai nella foto sembra quasi che non ci sia sorveglianza, fatto salvo per i due poliziotti ebrei, tanto che Arie e Mendel hanno potuto scattare cosí da vicino, senza doversi nascondere. Certamente confrontando questa immagine con altre dello stesso tipo, ad esempio quelle realizzate da Henryk Ross, la situazione sembra del tutto eccezionale.

32. Mendel Grossman fotografa la deportazione di un gruppo di ebrei dal ghetto di Łódź, nell'estate 1944. La foto fu scattata dal suo amico e assistente Arie Princ.

Dal momento che le scene fotografate da Ross e da Grossman sono spesso molto simili, i crediti talvolta si sovrappongono, e non è raro trovare la stessa immagine attribuita all'uno o all'altro a seconda degli archivi che ne conservano una copia; di altre si dichiara di non sapere con certezza chi dei due le abbia riprese. Ne sono un esempio la serie di foto che raffigurano il momento lacerante dell'addio tra i genitori e i figli, o tra parenti della stessa famiglia, ogni volta che la lista dei deportati separava il destino delle persone.

L'episodio tragicamente piú noto e documentato è quello della cosiddetta Operazione Szpera (in tedesco, Allgemeine Gehsperre, ordine di coprifuoco generale che vietava agli ebrei di uscire di casa), avvenuta tra il 5 e il 12 settembre 1942, quando le autorità tedesche ordinarono a Rumkowski di stilare una lista di 20 000 persone da deportare, scegliendo prioritariamente i bambini sotto i dieci anni e gli anziani e i malati. Presagendo il panico generale e poiché allo spargersi della voce le famiglie si precipitarono a nascondere i bambini, il presidente dello Judenrat tenne un discorso pubblico per esortare a consegnare le persone troppo giovani o deboli per lavorare, nel tentativo di scongiurare il peggio e di provare a salvare almeno la maggioranza della popolazione ancora rinchiusa [16].

Una foto di Henryk Ross conservata presso l'Art Gallery of Ontario (fig. 33) ci mostra una scena straziante di separazione delle famiglie dai loro figli, rastrellati per

la deportazione. In primo piano ci sono due bambini che potrebbero avere tra i cinque e i sette anni, ripresi di schiena mentre protendono le braccia verso una donna (la mamma?) che si trova dall'altra parte del recinto di filo metallico della prigione del ghetto. Il piú grande ha la stella di David (che il regime nazista impose a tutti gli ebrei del Reich e del Warthegau dai sei anni di età) cucita sul cappotto. Il piú piccolo è in camicia a maniche corte e senza berretto. Nella concitazione degli arresti, ognuno veniva preso nelle condizioni in cui si trovava e molti genitori, dopo aver ascoltato la supplica di Rumkowski a consegnare i bambini, avevano nascosto i figli, poi letteralmente strappati loro dalle braccia dalla polizia ebraica del ghetto. Lo strazio della separazione è fisico, le mani della donna e dei bambini sono aggrappate alla rete, in un ultimo abbraccio.

33. Bambini destinati a essere deportati sono rinchiusi nella prigione centrale del ghetto di Łódź, nel settembre 1942, mentre i famigliari dicono loro addio. Fotografia realizzata da Henryk Ross.

Anche se ad attirare la nostra attenzione è questa composizione a tre posta al centro dell'inquadratura – una donna e due bambini, probabilmente uniti dallo stesso legame famigliare – la scena include altre persone che vivono la stessa dolorosa situazione. Una seconda donna è ripresa sullo sfondo, con sguardo assorto, una terza, visibile solo per il cappello femminile, è accanto alla prima, mentre sulla destra si allunga il braccio di un altro ragazzino che cerca la sua mamma.

Durante quest'*Aktion* volta a sfoltire il ghetto, partendo da coloro che per età o

condizioni fisiche non erano in grado di essere sfruttati per il lavoro forzato, furono piú di 15 000 i bambini deportati e uccisi a Chełmno.

È evidente che questa fotografia non avrebbe potuto scattarla un tedesco, innanzitutto perché dal punto di vista dell'occupante, reporter militare, soldato, SS o semplice civile, l'individualità degli ebrei, la dignità della loro vita in condizioni estreme, non era un argomento interessante da riprendere. Ma anche la modalità con cui è stata realizzata la rende diversa. Il fotografo si è avvicinato molto ai soggetti, è quasi mischiato a loro, e ha puntato l'obiettivo sui volti tesi e angosciati, sulla postura dei corpi, sulla gestualità. Non si avverte nessuna messinscena. Si avverte il sentimento di empatia e di vicinanza per il dolore della separazione, forse nella consapevolezza del fotografo che presto avrebbe potuto toccare anche alla sua famiglia. Nessuno alza lo sguardo verso chi fotografa, anche se devono averlo visto arrivare pochi attimi prima, lo conoscono, si fidano, non si irrigidiscono per soggezione.

Ci sono molte altre scene strazianti, come quella di una bambina di quattro o cinque anni – nemmeno in questo caso sappiamo con certezza chi l'abbia scattata – pronta a partire verso l'ignoto, mentre siede su un mucchio di bagagli e attende di essere deportata. È vestita di molti strati di indumenti pesanti, uno scialle, un pellicciotto, una maglia, pesanti calzettoni di lana, un berretto; indossa degli scarponcini perfettamente allacciati e porta al collo una piccola bisaccia, forse col suo nome. Anche questa foto è colta da vicino, la bimba ha i pugni chiusi e volge uno sguardo preoccupato verso gli adulti accanto a sé, non sappiamo se abbia vicino un parente o sia completamente sola. Ma il modo con cui è abbigliata è indubbiamente il segno della cura amorevole di una mamma che l'ha vestita con tutto quello che potrebbe servirle per proteggersi dal freddo [17].

Oppure un'altra fotografia di Ross (fig. 34), scattata durante la deportazione dei bambini di settembre 1942, che ha colto furtivamente due gruppi di loro, alcuni molto piccoli, portati via su due carretti trainati da un cavallo in pieno giorno. Per le strade non c'è nessuno, devono essere tutti al lavoro o malati nei loro letti, salvo un uomo in primo piano, con la stella di David visibile sulla schiena che cammina con la testa china, e un'altra figura sullo sfondo a sinistra di cui è impossibile definire l'età e il sesso. Alcuni ragazzini sono seduti, ma la maggioranza è in piedi perché lo spazio è poco. La concitazione della retata appare dalla disparità con cui sono vestiti, c'è chi indossa il cappotto, chi solo la maglia o la camicia, qualcuno ha il cappello, altri sono a capo scoperto. Un bambino guarda diritto nella direzione del fotografo, strizza gli occhi per il sole e ha uno sguardo indefinibile, sembra quasi scanzonato: forse conosce Henryk Ross e vuole salutarlo o mostrarsi coraggioso? I carretti costeggiano degli edifici abitati, sul lato sinistro si scorgono delle figure su un balcone, mentre almeno due dei bambini piú grandi in piedi guardano in quella direzione. Non

possiamo escludere che si tratti dei genitori che vogliono dare un ultimo saluto ai loro figli.

34. Bambini del ghetto di Łódź deportati a Chełmno nel 1942, in una fotografia di Henryk Ross.

Dopo questa gigantesca retata, dall'autunno 1942 rimasero pochissimi bambini nel ghetto, solamente i figli dei membri del Consiglio ebraico e delle sue organizzazioni, o dei poliziotti ebrei. Saranno questi, peraltro, che Henryk Ross continuerà a fotografare anche nel 1943 e 1944, ritraendoli in braccio ai loro genitori, mentre corrono e si rincorrono per le strade, si dondolano felici sull'altalena o su un cavallo di legno, sorridono affacciati a una finestra. Alcuni scatti mostrano dei ragazzini mentre imitano il gioco della «caccia all'ebreo», in cui uno deve interpretare il poliziotto ebreo, con il berretto di ordinanza, la giacca scura e il bracciale distintivo, e tutti gli altri rappresentano gli ebrei che tentano di sfuggire a una retata.

Sono scene difficili da guardare, perché trasmettono la perversione dei valori del sistema di oppressione del ghetto su dei bambini rinchiusi fin dalla piú tenera età e che, molto probabilmente, nemmeno ricordavano che cosa significasse giocare normalmente quando erano liberi.

35. Due bambini ebrei giocano a «caccia all’ebreo» nel ghetto di Łódź, in una fotografia di Henryk Ross, realizzata tra il settembre 1942 e il 1944.

Anche l’aspetto curato e pasciuto dei piccoli che posano disinvolti davanti a qualcuno che sembrano conoscere bene – Henryk Ross, come Mendel Grossman, girava liberamente per il ghetto – interpella il nostro sguardo con un effetto straniante. Se tutti gli ebrei soffrono crudelmente la fame e i bambini sono i primi a morire per denutrizione, quando anche riescono a scampare alle deportazioni, come mai questi bambini sembrano ancora in buona salute dopo l’autunno 1942? Il bimbo ripreso piú volte che simula il poliziotto ebreo è persino grassottello, strizzato in pantaloncini corti troppo piccoli per contenerlo. La risposta sta nella premessa appena formulata: sono figli dell’élite del ghetto che quasi fino alla fine può mantenere il privilegio di esonerare i propri membri famigliari dalle liste di deportazione, sperando di potersi salvare. Ed è questa élite che presumibilmente continua a sollecitare il fotografo per conservare dei ricordi della propria vita famigliare.

Se l’immagine è di Ross, come supponiamo, non va dimenticato che solo una parte della sua produzione fotografica si è concentrata sulla classe protetta del ghetto. Sempre presso l’Art Gallery of Ontario, che conserva la maggior parte della sua collezione, ci sono fotografie che non risparmiano nulla dell’orrore inflitto ai piú indifesi, i bambini ebrei: mendicanti o moribondi per la strada, piegati dalla fatica di tirare a braccia un carretto pieno di escrementi, a piedi nudi, vestiti di stracci, dallo sguardo annichilito.

Allo stesso modo, tra le migliaia di foto scattate da Mendel Grossman, risulta particolarmente toccante la documentazione della sua famiglia, ripresa in una cronistoria angosciosa, mentre lotta disperatamente per la sopravvivenza e poi si spegne lentamente di stenti. Scorrendo le immagini, si vedono gli anziani genitori, imbacuccati per il freddo e sfiniti dalle privazioni, che divorano le loro magre razioni direttamente nel letto, forse perché il tavolo era stato bruciato per riscaldarsi, oppure la sorella Fajda/Feiga insieme al figlioletto Yankush/Jankusz, che porta con sé nelle file interminabili per la distribuzione del cibo.

Osservando attentamente il deperimento della sua famiglia attraverso l'occhio della macchina fotografica, Grossman la vide svanire a poco a poco. L'atto di fotografare i genitori e gli altri parenti diventa allora un'azione di memoria, di resistenza all'oblio che la distruzione nazista dell'ebraismo implica. Guardando queste immagini, è evidente l'amore e la tenerezza che provava nei confronti dei suoi famigliari, in particolare per il nipotino Yankele – forse perché Mendel non aveva figli –, al quale dedica diversi scatti.

Inizialmente il bambino appare come tutti i piccoli della sua età, normale, in discreta forma fisica, è biondo, ha le guance paffute e il viso ridente. Mendel Grossman lo fotografa mentre assapora con golosità due minuscole ciliegie che nel ghetto dovevano essere molto rare. Il piccolo è felice di mettersi in posa per lo zio, è evidente che non si tratti di un'instantanea, perché Yankele è in piedi vicino alla luce di una finestra, tiene la testa reclinata e gli occhi chiusi in maniera un po' teatrale, come per assaporare meglio quel frutto, restando immobile nel gesto di addentare la ciliegia per il tempo dello scatto [18]. Se non sapessimo che si tratta del ghetto, potrebbe sembrare il ritratto di un bambino qualunque, come se ne possono vedere in qualsiasi album famigliare anche in tempo di guerra. Non ci sono, infatti, elementi che possano collegare la scena al contesto di internamento. Cercando in rete il nome di Jakow Freitag, è facile trovare altre immagini simili realizzate da Grossman, in cui il piccolo Jakow è ritratto mentre gioca, sorride, mangia la minestra, o addenta un panino.

Qualche tempo dopo di quel bambino non resta che un viso smunto e infelice, estremamente debilitato e denutrito. Mendel Grossman non si stanca di fotografare suo nipote che sta morendo – Jakow Freitag si spegnerà di stenti nel 1943, all'età di cinque anni – e ne cattura un ritratto struggente (fig. 36).

L'inquadratura mostra il volto di Yankele all'altezza degli occhi, di profilo a tre quarti, mentre mangia una carota congelata, lucida di brina, che succhia con atteggiamento completamente apatico e svogliato. Il bambino tiene lo sguardo rivolto verso un punto indefinito, i suoi occhi sono spenti e privi di luce, contornati da occhiaie, ha le guance scarne e infossate, la sua pelle appare pallida e a chiazze, come spesso accade d'inverno. Indossa un cappuccio e ha una sciarpa legata al collo. La mano è bagnata dalla brina che si scioglie dalla carota, ed è sporca, molto

probabilmente per l’impossibilità di lavarsi [19].

La foto, soprattutto se vista nell’insieme della serie che ritrae Jakow Freitag, esprime tutta l’empatia e la preoccupazione di Mendel Grossman non solo per suo nipote, alla cui agonia per fame assistette impotente, ma per la condizione dei bambini ebrei rinchiusi nel ghetto. Con la sua macchina fotografica, infatti, ritrasse non solo Yankele, ma anche molti altri bambini che vivevano nelle case, nelle famiglie o nelle strade del ghetto e che per un certo periodo il Consiglio ebraico cercò di tutelare, impartendo loro l’istruzione elementare e i valori della religione ebraica. Lo stesso fece anche Ross, perché la cura per l’infanzia rappresentò per gli abitanti del ghetto una priorità e anche un modo per opporre resistenza al lento annientamento dovuto alla politica criminale nazista. Salvare i piccoli era sostanzialmente un modo per difendere il futuro dell’ebraismo, cosí come documentarne l’agonia era un atto di pietà e di memoria.

In questo senso, la fotografia che Mendel Grossman scatta al nipote mentre è stremato dalla fame ha il significato di un gesto amorevole per ricordarlo fino alla fine, ma assume anche un forte valore simbolico e di testimonianza, come denuncia della sofferenza dei bambini del ghetto.

36. Jakow Freitag fotografato nel ghetto di Łódź dallo zio Mendel Grossman, nel 1940-43 (probabilmente 1943).

Mendel Grossman e Henryk Ross incontrarono destini diametralmente opposti. Grossman venne deportato nell'estate 1944 in Germania e internato nel campo di lavoro di Königs Wusterhausen, vicino a Potsdam. Prima di partire, presagendo la sua deportazione, fece in tempo a salvare piú di 10 000 negativi, chiudendone la maggior parte in barattoli di latta che nascose in un'intercapedine ricavata sotto al davanzale del suo appartamento, e affidando i rimanenti all'amico Nachman Zonabend, che scelse come nascondiglio un pozzo. Secondo alcuni testimoni, Grossman continuò a scattare fotografie anche nel campo di concentramento, senza poterle però stampare. Quando gli Alleati si avvicinarono al lager, le SS ordinarono ai detenuti ancora in vita

di incamminarsi per una lunga marcia di evacuazione. Sfinito dalla fame e ammalato, Mendel collassò durante il cammino, il 30 aprile 1945, all'età di trentadue anni. Pare che avesse portato con sé la sua macchina fotografica, in un ultimo disperato tentativo di continuare a testimoniare per i posteri.

I rullini vennero recuperati alla fine della guerra dalla sorella piú giovane Roszka, l'unica superstite della famiglia, che li spedí al kibbutz Nitzanim in Israele, dove nel frattempo si era trasferito Aryeh Ben-Menachem, ma durante la guerra d'indipendenza andarono persi. Sopravvissero solamente le stampe delle foto che Grossman aveva regalato a chiunque gliele chiedesse, ritrovate in possesso dei superstiti o dei loro famigliari, e i negativi nascosti da Nachman Zonabend, che riuscí a porre in salvo molti altri documenti del ghetto[20]. La sua collezione è oggi conservata dal Museo dell'Olocausto e della Resistenza del kibbutz Lohamei Hagetaot in Israele[21].

Henryk Ross fu invece piú fortunato perché venne scelto con la moglie per la squadra di ebrei addetti a ripulire il ghetto e a immagazzinare tutto quello che i tedeschi volevano portare via prima della distruzione finale. Erano destinati a essere uccisi per ultimi, ma nella concitazione della fuga riuscirono a salvarsi e ad attendere l'arrivo dell'Armata Rossa. Anche Ross nascose piú di 6000 negativi in piccoli contenitori, poi rinchiusi in uno piú grande di legno foderato con catrame, che seppellí vicino alla sua casa, in via Jagielońska. Nel gennaio 1945, una volta liberata la città, li ritrovò, dissotterrando la scatola; sfortunatamente, però, circa metà dei rullini risultarono fortemente deteriorati dall'umidità. Emigrato in Israele nel 1956, Ross portò con sé i negativi superstiti per poi mostrare alcune immagini cinque anni dopo al processo contro Adolf Eichmann, come prova della terribile realtà del ghetto di Łódź. Nonostante la quantità e l'importanza del contenuto delle sue fotografie rappresentassero un patrimonio storico di valore inestimabile, la sua collezione rimase per molti anni quasi del tutto sconosciuta, perché i principali musei della Shoah si dimostrarono a lungo restii a esporre le sue immagini sulla vita nel ghetto, nel timore di minimizzare la tragedia della Shoah e di offrire spunti alle critiche dei negazionisti.

La sua colpa fu quella di avere documentato l'amore e la spensieratezza accanto all'orrore, esprimendo le pulsioni vitali e anche contraddittorie di ogni essere umano in tutte le situazione della vita.

Immagini disturbanti?

Henryk Ross, a differenza del collega con cui condivise l'attività di fotografare ufficialmente e illegalmente nel ghetto, vi riprese molte volte scene di vita felice, in

particolare dedicandosi a ritrarre le famiglie dei poliziotti ebrei mentre coccolano i loro figli o coppie di innamorati e di sposi mentre si baciano con trasporto. Proprio la frequenza di queste immagini dell'élite privilegiata del ghetto, che ad esempio per quello di Varsavia sono piuttosto rare, ha spinto lo storico Thomas Weber, che per primo ha curato una mostra con le sue fotografie nel 2004, a formulare l'ipotesi che Ross dovesse in qualche modo farne parte, e forse è questa la ragione per la quale finché fu in vita non mostrò mai pubblicamente questa serie di immagini [22].

Che l'interpretazione sia confermata o meno, è innegabile che accostare le scene di spensieratezza e normalità di alcuni all'agonia di altri possa produrre un effetto di fastidioso imbarazzo, come se le prime annullassero di fatto la drammaticità delle seconde. Forse è la stessa sensazione di malcelato disturbo che si prova a leggere Marek Edelman, combattente del ghetto di Varsavia, quando rievoca che «c'era l'amore nel ghetto» e afferma che non bisogna stupirsi se anche in mezzo a dolore e miseria le persone si innamoravano, sognavano, si baciavano e facevano progetti per il futuro [23].

Certo è che alcune foto di Ross non combaciano con l'immagine prevalente del ghetto, ma sarebbe sbagliato vederle come qualcosa di alieno alla verità storica, perché, al contrario, fanno emergere anche le tensioni sociali all'interno della popolazione internata. A guardarle bene, poi, ci si accorge che tutti gli adulti indossano la stella gialla, il marchio di umiliazione che ogni ebreo è costretto a portare cucito sugli abiti e che ci ricorda che non erano liberi, né sicuri di poter sopravvivere, né del tutto protetti dal loro statuto che concedeva solo una fragile tregua [24]. Il tragico bilancio di Łódź dimostra purtroppo che meno di 900 di loro videro la fine della guerra.

Che cosa dovrebbe mostrare una fotografia scattata nel ghetto per essere compresa come una fedele, o quantomeno affidabile, rappresentazione della sua tragica realtà? Solo scene di agonia, morte e miseria? A sollevare questa domanda forse irritante, certamente scomoda, è la studiosa Janina Struk nella sua opera sulle fotografie della Shoah che risale al 2004 e costituisce ancora oggi un testo fondamentale [25].

Se per il sopravvissuto del ghetto Arnold Mostowicz le immagini a colori realizzate da Walter Genewein vanno respinte perché menzognere per la maniera in cui sono state riprese, rimuovendo o mettendo in secondo piano tutto il contesto orribile del ghetto, per la memoria pubblica della Shoah sembrano di ostacolo le fotografie di Henryk Ross coi volti sorridenti di bambini felici, di coppie innamorate, di persone che hanno voglia di posare per una foto ricordo anche se tutto quello che li circonda è solo desolazione profonda. Sono immagini problematiche da trattare perché incrinano la narrazione, scomponendola in tante tessere che non è facile collocare nel quadro d'insieme senza affrontare l'ambito della zona grigia e della complessità di un contesto che razionalmente oggi non è del tutto comprensibile per

chi non l’ha vissuto.

Vero è che nessuna delle diverse rappresentazioni può da sola essere sufficiente per ricostruire la storia del ghetto di Łódź, perché ognuna illumina solo un frammento di verità, una sua sfaccettatura e il quadro non può limitarsi alla contrapposizione tra la prospettiva della propaganda piú rozza e volgare – che serve a mettere in risalto tutto il peso dell’antisemitismo e la violenza di uno sguardo innanzitutto sprezzante e inumano – e la visione delle vittime sulla loro distruzione, come atto di resistenza al tentativo nazista di annientare non solo fisicamente l’ebraismo ma anche la sua memoria.

Se la storia della Shoah oggi può essere raccontata senza utilizzare solamente la lente dei perpetratori è per merito di persone come Henryk Ross e Mendel Grossman, per ricordare solo i nomi dei fotografi dei quali disponiamo di maggiori informazioni, che con coraggio documentarono l’infinita sofferenza degli ebrei rinchiusi a Litzmannstadt, ma anche la loro ostinata lotta per la sopravvivenza e per preservare la dignità della condizione umana.

Capitolo ottavo

Immagini proibite? Fotografare la Shoah come spettacolo pubblico

Come abbiamo visto nei capitoli precedenti, allo scoppio della Seconda guerra mondiale, milioni di tedeschi furono mobilitati in Polonia con mansioni e ruoli diversi [1]. Incaricati d'invadere e occupare un vasto territorio che a est confinava con l'Unione Sovietica, questi uomini avevano il compito di stroncare ogni forma di resistenza, terrorizzando la popolazione e facendo largo uso della violenza, oltre a quello di "ripulire" quest'area geografica da gruppi di persone ritenute indesiderate o pericolose. Polacchi, ebrei, sinti e rom furono immediatamente oggetto di grande brutalità che si concretizzò in vaste azioni di rastrellamento, evacuazione, pulizia etnica ed esecuzioni sommarie di massa. La politica di espansione e di occupazione dell'Est europeo implicava la conquista di quello spazio vitale (*Lebensraum*) indispensabile alla Germania per costruire l'Impero dei Mille Anni ed era basata sulla necessità di ridisegnare a tavolino la carta geografica europea, separando le porzioni di territorio da germanizzare e annettere al Reich – anche facilitando un processo di immigrazione forzata dei tedeschi etnici (*Volksdeutsche*), che dovevano sostituire la popolazione non ariana – dalle aree in cui convogliare, concentrare e confinare tutti gli altri individui *razzialmente* inferiori e destinati a essere sottomessi o annientati.

La guerra a est, diversamente da quella che Hitler intraprese contro l'Occidente, fu promossa dal regime nazista come una grandiosa e irripetibile esperienza a cui ogni tedesco aveva il dovere e il privilegio di partecipare per dare il suo contributo per edificare una nazione immensamente grande, invincibile e prospera, portando la civiltà a popoli per natura inferiori e destinati a essere assoggettati. A sostegno di questa narrazione pubblica imperniata sul mito della superiorità e sulla rivendicazione di un impero, tipica delle guerre di espansione del Novecento, lo Stato nazista incentivò la fotografia ufficiale o privata, come mezzo per celebrare le imprese tedesche ritenute eroiche, emozionanti o impressionanti, che includevano i saccheggi e gli incendi dei villaggi, la violenza efferata sui civili, in particolare sugli ebrei. Molti soldati e ufficiali dell'esercito, SS e poliziotti furono conquistati dalla passione per la fotografia e portarono con sé macchine di ultima generazione di dimensioni ridotte, che occupavano poco spazio nello zaino militare, dalle piú abbordabili di prezzo come la Minox, la Zeiss Ikon Contax alla piú costosa Leica; non di rado, però, gli apparecchi fotografici e le attrezzature ottiche vennero razziati nelle città

occupate.

A essere precisi, tuttavia, le violenze inflitte ai civili ebrei o non ebrei non rientravano nella tipologia di fotografie che chiunque poteva scattare. Un militare, una SS o un poliziotto non era espressamente autorizzato a documentare le impiccagioni pubbliche, le umiliazioni e gli abusi, cosí come non lo erano i civili tedeschi, perché era un compito specificamente assegnato ai reporter affiliati alle unità di propaganda (PK), il cui operato, come si è detto, era strettamente controllato e soggetto a linee guida e disposizioni minuziose che non solo precisavano che cosa fotografare come priorità, ma anche come.

Eppure, sono svariate migliaia i fotogrammi e i filmati amatoriali, quasi sempre di qualità scadente, che registrarono la brutalità esercitata sugli ebrei polacchi e russi (e sui partigiani catturati o su coloro che erano sospettati di opposizione al nazismo) nei territori europei occupati. Alcune riprendono le vittime pochi istanti prima di essere assassinate, o già cadaveri.

Qualche anno fa, Wendy Lower ha intrapreso una meticolosa ricerca attorno a una di queste immagini proveniente da Miropol (Myropil´), in Ucraina, scattata il 13 ottobre 1941, pochi mesi dopo l'inizio dell'Operazione Barbarossa. La foto documenta l'uccisione di una donna con due bambini molto piccoli (i suoi figli?), in piedi sul ciglio di un burrone, per opera di alcuni soldati tedeschi e miliziani locali. Secondo la storica americana, si tratta di una delle rare istantanee che riprendono l'assassinio nel momento stesso in cui si compie – col fumo che si sprigiona dalle canne dei fucili e la testa della vittima che esplode – e che immortalano i perpetratori in azione [2]. Non si può escludere che ne siano state realizzate tante, ma il numero di quelle ritrovate è piuttosto circoscritto e occorre distinguere queste immagini del crimine in diretta dagli scatti molto piú numerosi che mostrano il contesto della violenza: il rastrellamento, le sevizie pubbliche, la preparazione dell'uccisione, l'obbligo delle vittime di spogliarsi, incamminarsi verso il punto di esecuzione per poi attendere il colpo mortale in piedi, inginocchiati, stesi a faccia in giú, o le conseguenze dello sterminio, i corpi senza vita, le scarpe e i vestiti ammucchiati a terra…

La visione di questo tipo di fotografie scattate dai perpetratori stessi, o da un fotografo che si trovava accanto agli aguzzini e il cui operato era tacitamente o espressamente consentito, suscita innanzitutto un sentimento di indignazione profonda per la spudoratezza con cui gli assassini hanno agito e ripreso le loro azioni senza alcuna remora. Ci pare intollerabile che sia stato possibile documentare simili orrori se non per l'intento di denunciarli. Ma quello che sconvolge è anche l'aspetto voyeuristico, persino pornografico, della violenza mostrata – l'obiettivo della macchina che si concentra sul corpo della persona da umiliare e assassinare – e l'inquietante livello di intimità tra l'assassino e il fotografo [3], ognuno dei quali spara

(*shoot*, verbo che in inglese indica sia l'azione di fare fuoco che quella di scattare una foto) con lo strumento che ha in mano, un'arma o una macchina fotografica.

La storiografia della Shoah degli ultimi decenni ha dimostrato attraverso una molteplicità di fonti che quando le truppe naziste attaccarono l'Unione Sovietica e occuparono i Paesi Baltici, nell'estate 1941, le uccisioni di massa degli ebrei presero rapidamente la forma di pogrom sistematici, con rastrellamenti e uccisioni che interessarono una comunità dopo l'altra. I massacri si svolsero, dunque, in maniera sempre piú metodica e su base regionale, nella logica di "ripulire" i territori che man mano la Wehrmacht occupava. Le uccisioni avvennero sempre all'aperto e alla luce del giorno, duravano per ore o per giorni, in un'orgia di sangue alla quale assistevano centinaia di persone.

Le popolazioni locali erano terrorizzate, udivano dalle loro abitazioni il rumore degli spari incessanti, le suppliche e i gemiti dei condannati; spesso subivano loro stessi un trattamento brutale da parte degli occupanti, con razzie, devastazioni, pestaggi ed esecuzioni. Ma una parte dei civili fu coinvolta nell'assistere i perpetratori, svolgendo una serie di compiti come, ad esempio, informare, tradurre e denunciare, facilitando l'individuazione delle case dove abitavano gli ebrei, ma anche altri di natura piú pratica. Tra un turno e l'altro al plotone di esecuzione, gli assassini avevano bisogno di buon cibo, di indumenti lavati, di alcolici in abbondanza, di ascoltare la musica, e di circondarsi di compagnia allegra, esattamente come i comandanti SS nei campi di sterminio di cui abbiamo parlato nel capitolo quinto.

La Shoah nei territori orientali – particolarmente intensa in Ucraina tra giugno 1941 e la fine del 1942 – avvenne principalmente per fucilazioni di massa e fu un processo che richiedeva una ripartizione del lavoro, organizzata in modo che le mansioni ritenute di manovalanza o piú orrende spettassero ai sottoposti dei tedeschi, milizie e civili locali. Prima di un'uccisione di massa, occorreva scavare la fossa comune, livellarne il fondo, dare indicazioni in lingua locale alle vittime, raccogliere e trasportare i loro oggetti e indumenti. Gli assassini facevano fuoco puntando diritto alle teste o al cuore, da poca distanza per assicurarsi di centrare il bersaglio; ci sono numerose testimonianze che attestano che i neonati e i bambini piccoli venivano buttati vivi nella fossa, in modo che morissero schiacciati dai corpi o soffocati dalla terra e dal sangue, senza sprecare pallottole [4]. In molti casi, le persone da eliminare erano troppe rispetto alla dimensione della fossa e c'era la necessità di razionalizzare lo spazio e snellire le operazioni. I carnefici allora sceglievano alcune persone del posto, spesso le piú giovani, impartendo loro l'ordine di scendere nella buca e posizionare la prima fila di cadaveri tutti nella stessa direzione e schiacciarli bene coi piedi per appiattirli il piú possibile. Alla sparatoria successiva, i corpi del secondo gruppo di uccisi cadevano sui primi e venivano allineati, rispetto a questi, con la testa

dalla parte dei piedi, per poi proseguire una terza o quarta volta, o piú, per ogni "infornata di vittime" (era un metodo conosciuto nel linguaggio nazista come *Ölsardinenmanier*, vale a dire «il sistema delle sardine»)[5]. Oltre a questo, i nazisti trovarono facilmente dei «volonterosi carnefici»[6] pronti ad assisterli, occupandosi anche delle operazioni materiali di assassinio.

A distanza di piú di ottant'anni dall'inizio dell'Operazione Barbarossa, la ricerca sulla Shoah ha documentato con dovizia di dettagli come lo sterminio nei territori sovietici occupati avvenne prevalentemente in pieno giorno, in un'atmosfera carnevalesca di pubblico spettacolo, che rese particolarmente disinibiti gli assassini ed euforici gli spettatori[7].

Assistevano frequentemente ai massacri sia i civili del posto, anche donne e bambini, che i soldati o i poliziotti non espressamente in servizio per compiere l'esecuzione. Tutti, almeno all'inizio della guerra, guardavano, in un misto di morbosa attrazione, curiosità malsana e di terrore, e chi poteva farlo fotografava.

Per i soldati e i poliziotti tedeschi, le scene a cui assistevano erano vissute come momenti di guerra tremendamente emozionanti e irripetibili, da ricordare con nostalgia e orgoglio una volta rientrati a casa, ma anche con il brivido di aver visto qualcosa di spaventoso che sarebbe stato difficile spiegare ai propri cari senza la prova delle immagini. D'altro canto, nella prospettiva nazista, fotografare gli abusi sugli ebrei e le esecuzioni di massa nei territori polacchi e sovietici occupati era un'azione normale, corrispondente a un sistema di valori condivisi[8]. In buona sostanza, fotografare la Shoah divenne una prassi cosí diffusa nell'Est occupato, da rappresentare presto motivo di imbarazzo e un duplice problema per i comandanti delle unità militari (Einsatzgruppen e Wehrmacht). In primo luogo, lo sterminio era spesso uno spettacolo di dominio pubblico, con reazioni e conseguenze che rischiavano di non essere controllabili. Inoltre, e forse questo era ancora piú grave agli occhi dei vertici, i tedeschi assegnati alle uccisioni si mostravano affascinati dal bagno di sangue che provocavano o a cui assistevano, dando vita a comportamenti poco prudenti, come raccontare i dettagli dei massacri nelle lettere ai famigliari, allegando le istantanee che avevano scattato. Molti anni dopo la guerra, un ex combattente che all'epoca aveva diciassette anni, cosí si espresse in un'intervista: «Anche se ci veniva vietato di andarci, la cosa ci attirava come per magia»[9]. A un certo punto, divenne urgente mettere in atto delle misure per controllare il flusso di documentazione, evitando il piú possibile che lo sterminio proseguisse sotto gli occhi di tutti, anche perché sul fronte russo arrivavano reporter stranieri che poi riferivano in patria sul comportamento inumano delle forze tedesche. Oltre al rischio che le immagini delle atrocità perpetrate diventassero prove di accusa contro la Germania, finendo nelle mani degli Alleati, occorreva scongiurare il pericolo che le fotografie di ebrei inermi umiliati, abusati e uccisi barbaramente potessero suscitare nella

popolazione tedesca un sentimento di sdegno, pietà o empatia per le vittime, vanificando, quindi, lo sforzo del regime di promuovere la violenza antisemita come una conseguenza naturale e necessaria della guerra e della costruzione del progetto del Grande Reich.

Ma anche cercando di impartire disposizioni per scegliere luoghi di esecuzione piú appartati e orari notturni anziché diurni, fu presto chiaro ai comandanti delle truppe naziste che «le scene dei massacri non sarebbero mai state sottratte alla vista di testimoni "involontari", senza parlare di quelli "volontari"» [10].

Allo stesso modo, vietare le immagini della Shoah non si rivelerà affatto un compito semplice per il regime nazista, come vedremo.

La contraddizione del divieto di fotografare la violenza sugli ebrei.

Per i vertici delle unità militari al fronte, il problema della fascinazione che molti soldati (e poliziotti, o SS) provavano per i massacri e per le scene di spaventosa barbarie a cui assistevano ripetutamente era piuttosto delicato da affrontare. Si trattava, da un lato, di frenare questa fascinazione per la morte per evitare che l'iniziativa personale assunta sempre piú spesso nei primi mesi di guerra da molte unità dell'esercito o delle sue retrovie, assassinando gli ebrei senza ordini, né direttive, degenerasse nel caos e nell'anarchia, dall'altro di mantenere ben salda l'adesione alla guerra che comportava l'accettazione preventiva a compiere qualunque atto necessario, senza considerarlo disumano. L'attrazione morbosa per le uccisioni efferate e un comportamento smodato, tra alcool, euforia, liberazione dei freni inibitori, sadismo, potevano dar luogo a derive non governabili, minando la salute psichica di assassini che dovevano mantenersi lucidi per portare a termine il compito appena incominciato, oltre a mettere in pericolo l'organizzazione generale dello sterminio. Un uso incontrollato delle macchine fotografiche o cineprese faceva parte del problema da gestire.

Uccidere gli ebrei, nemici numero uno del Reich, doveva essere considerato per un soldato ubbidire ed eseguire un ordine superiore, dando un contributo attivo alla realizzazione di un progetto condiviso, utile e necessario per il futuro della Germania. Invece, assassinare o dedicarsi ad atti di crudeltà per mania di protagonismo, o per semplice voglia di sparare era considerato un atto fuori dalla norma [11]. Beninteso, i confini tra le due dimensioni furono sempre fluidi e ambigui. Il punto cruciale era che gli assassini erano tedeschi educati fin dalla gioventú all'antisemitismo e alla durezza, allo sprezzo del pericolo e a eliminare i nemici senza pietà, e si erano talmente entusiasmati all'idea di compiere una missione determinante da poter sparare alla testa di donne con i loro bambini in braccio senza esitare. La tentazione di conservare

un ricordo per celebrare quel momento irripetibile faceva parte di questa ondata emotiva che sostenne la guerra, spingendo uomini comuni, non solo specificamente addestrati per uccidere, a commettere atti di inaudita violenza contro persone inermi.

Si trattava, pertanto, di vietare formalmente le immagini non autorizzate, o quanto meno di censirle per controllarne l'uso, ma al tempo stesso di tenere vivo quello stato di coinvolgimento nello scatenamento della violenza che il regime aveva saputo instillare nel suo esercito di spietati conquistatori, rimuovendo ogni tabú morale.

Va detto che fin dall'estate 1941 – in Polonia dal 1940 – fu vietato ai soldati e ai membri delle Einsatzgruppen riprendere i massacri per timore dell'effetto di contropropaganda delle immagini. In Ucraina, divieti simili furono emanati ripetutamente fino al mese di luglio 1944, dimostrando come fu sempre difficile per i comandanti SS e leader militari arginare la produzione e la circolazione delle fotografie [12]. Le disposizioni di divieto rimasero quasi sempre inascoltate e vennero violate, anche se va sottolineato che, ad esempio, i comandanti SS in servizio nei campi di concentramento, nei centri di sterminio o nei ghetti che fotografarono, si fecero ritrarre o commissionarono foto, in realtà non agirono mai di soppiatto. Probabilmente, è vero, non avevano un'autorizzazione formale dei propri superiori, né la richiesero, forse temendo un rifiuto, ma non ebbero bisogno di nascondersi. Gli album delle SS evidenziano uno spirito di gruppo tra superiori e sottoposti, disponibili a farsi ritrarre insieme, ognuno per autocelebrarsi nel raggiungimento di una posizione di carriera importante, a sottolineare anche un tacito consenso per le fotografie in cui, è bene averlo presente, se pure non erano riprese direttamente le violenze, tutti mostravano il proprio volto e la propria identità in un luogo dove quotidianamente infliggevano sofferenze indicibili ai prigionieri. Inoltre, per reperire la pellicola, fu necessario rivolgersi alle aziende tedesche, scrivendo per farsi spedire rullini e attrezzature; infine, per sviluppare gli scatti ebbero bisogno di ricorrere al laboratorio ufficiale del campo (l'Erkennungsdienst) o a fotografi professionisti locali.

Questa contraddizione spiega la compresenza di divieti di fotografare le esecuzioni, emanati nel corso della guerra da diverse autorità, persino reiterati per richiamare i disobbedienti, e di uno sforzo costante del regime per sensibilizzare i suoi uomini a saper gestire con responsabilità delle informazioni che riguardavano un obiettivo strategico: l'eliminazione degli ebrei. Piú che minacciare i trasgressori di punizione – Wendy Lower cita un unico caso di un ufficiale delle Waffen-SS processato per ordine di Himmler nel 1943 per aver scattato foto indecenti e di cattivo gusto – [13], si preferí tenere alto il livello di adesione alla missione di uccidere, tentando di educare gli uomini al fronte, affinché, piú che piegarsi passivamente a un comando, comprendessero che bisognava non divulgare quel *segreto* al di fuori della stretta cerchia degli iniziati.

Vediamo un esempio tra tanti. Ecco cosa scriveva il 22 luglio 1941 il generale Otto Wöhler, capo di Stato maggiore della I Armata tedesca che aveva la responsabilità dell'Einsatzgruppe D, dopo che alcune delle sue unità avevano assistito a massacri di ebrei a Bălţi (oggi in Moldavia) commessi dall'esercito rumeno:

> A causa di un fatto particolare, sembra necessario comunicare in modo esplicito quanto segue:
>
> Data la concezione della vita umana che predomina l'Europa orientale, i soldati tedeschi possono essere testimoni di avvenimenti (esecuzioni di massa, uccisioni di prigionieri civili, di Ebrei, e altri), che sul momento essi non possono impedire, ma che feriscono nel profondo il sentimento tedesco dell'onore.
>
> Va da sé, che è vietato per ogni uomo di sensibilità normale fotografare questi eccessi cosí odiosi, e raccontarli per lettera alla famiglia. La realizzazione o la diffusione di fotografie o racconti su simili avvenimenti verranno considerate come un attentato alla compattezza e alla disciplina dell'esercito, e saranno severamente punite. Tutte le foto, i negativi, e i racconti relativi a questi eccessi saranno accolti e inviati all'Ic/AO dell'esercito. Contemplare con curiosità simili eventi è indegno del soldato tedesco [14].

Non si trattava della prima comunicazione di questo tenore. Nell'agosto 1940, l'SS-Obergruppenführer Friedrich-Wilhelm Krüger aveva diramato un ordine simile a Cracovia per imporre ai suoi uomini di fare attenzione a come eseguire le uccisioni, evitando la partecipazione di persone non autorizzate, e proibendo di scattare fotografie [15].

Anche nei bollettini inviati regolarmente da Berlino alle Waffen-SS al fronte, circa il comportamento da tenere durante la guerra, si leggono simili divieti. L'11 giugno 1941, pochi giorni prima dell'attacco sferrato da Hitler all'Urss, viene ricordato che non è consentito scattare foto delle esecuzioni all'interno o al di fuori del Reich, che è proibito incoraggiare persone non appartenenti al corpo SS a riprendere i massacri e che l'autorizzazione a scattare foto per ragioni di servizio può essere rilasciata solamente dai comandi delle unità di polizia. Il bollettino aggiunge anche che ogni immagine non autorizzata deve essere confiscata e distrutta [16].

A condannare non le uccisioni, ritenute indispensabili, bensí l'atto di documentarle come un comportamento indegno e pericoloso per un soldato tedesco fu lo stesso Himmler. Il Reichsführer intervenne nella questione piú volte. A novembre 1941 firmò un decreto di divieto di fotografare le esecuzioni rivolto alle SS. Purtroppo il documento è andato perduto, ma la sua esistenza è comprovata da un ordine del 16 aprile 1942 firmato dal suo vice Reinhard Heydrich [17], il quale era stato nominato comandante di tutta la polizia tedesca (criminale, d'ordine e di sicurezza) quando

pochi giorni dopo lo scoppio della guerra di aggressione alla Polonia era stato creato l'Ufficio centrale per la sicurezza del Reich (Reichssicherheitshauptamt, Rsha). Oltre a ribadire quanto disposto nell'atto del suo superiore, Heydrich specificò in maniera cautelativa che tutti i materiali già prodotti fino a quel momento, foto e filmati, dovevano essere inviati come materiale top secret (*Geheime Reichssache*) all'Rsha. Ci sembra evidente che questa precisazione sulla necessità di procedere a una raccolta sistematica e archivistica (*archivmäßigem*) indichi due elementi importanti: il primo è la consapevolezza dei vertici del regime di quanto fossero diffuse le documentazioni fotografiche e filmiche, disattendendo continuamente le proibizioni. Il secondo è che la priorità non fosse tanto la censura preventiva o la distruzione delle immagini dello sterminio, quanto piuttosto la necessità di procedere a una raccolta capillare per catalogarle e, soprattutto, per controllarne la diffusione. Lo dimostrerebbe la formulazione della frase di Heydrich in un passaggio del testo, in cui sottolinea l'importanza di procedere sempre a contestualizzare tutti i materiali, indicando data e luogo prima di inviarli a Berlino, con priorità per quelli prodotti come documentazione ufficiale. In altre parole, il divieto era una formalità da confermare, ma la strategia giusta era fare in modo che le immagini già realizzate divenissero di controllo dei vertici del regime.

Inoltre, poiché Heydrich fa riferimento al divieto fotografico di Himmler (peraltro poi reiterato dallo stesso Reichsführer in un altro decreto del 1944) senza citare il testo originale, ma fornendo precisazioni su come etichettare i filmati e le foto prima di spedirle all'Rsha, non è escluso che anche il primo decreto del 1941 intendesse comunicare l'avvio di una raccolta sistematica delle immagini prodotte [18].

Himmler tornò a piú riprese sul tema delle fotografie, considerate un atto indegno e irresponsabile per qualunque tedesco al quale fosse stata affidata una missione importantissima e delicata. In un ordine datato giugno 1944, volle sottolineare che «purtroppo le esecuzioni sono necessarie in tempo di guerra. Fotografarle è tanto volgare quanto dannoso per la nostra patria, perché il nemico sfrutta queste fotografie per la sua propaganda» [19].

Detto questo, sarebbe però sbagliato credere che nella Germania nazista ci fosse un divieto generalizzato di fotografare e riprendere in guerra, valido per tutto il personale delle forze armate e di polizia. L'unica eccezione era rappresentata dalla marina tedesca, i cui militari, a partire dallo scoppio della guerra, avevano bisogno di richiedere un permesso per filmare e fotografare, peraltro abbastanza facile da ottenere. In tutte le altre aree i divieti erano limitati, sia temporalmente che spazialmente. In generale, era vietato fotografare luoghi strategicamente sensibili come aeroporti, installazioni militari o alcune strutture di ingegneria civile. Le esecuzioni, spesso pubbliche e all'aperto, e la vita nei ghetti erano in qualche modo dei casi eccezionali che attiravano la curiosità di un certo numero di appassionati di

riprese con la divisa del Reich che erano in licenza o nel turno di riposo. Per questo motivo, ci furono diversi tentativi di contenere le immagini in queste aree [20].

Dobbiamo quindi leggere l'emanazione dei divieti fotografici come una misura urgente assunta in quei contesti dove scattare foto da parte del personale militare era divenuta una prassi comune e tacitamente consentita, costituendo una minaccia per il Reich per le ragioni già esposte.

La Shoah come spettacolo pubblico: le foto dei massacri degli ebrei a Šķēde e a L´viv (Leopoli).

La quantità di materiali ritrovati nel dopoguerra, soprattutto a partire dagli anni Novanta con l'apertura degli archivi sovietici, sorprende per diversi motivi. Non solo ci aiuta a comprendere fino a che punto fosse diffusa la trasgressione al divieto, ma mette in luce il fatto che in molte immagini e filmati i perpetratori presenti sul posto dell'esecuzione siano ben riconoscibili, inquadrati dai propri compagni frontalmente o molto da vicino, addirittura spesso in presenza di altre persone che appartengono allo stesso gruppo ma che ugualmente fotografano, come se nessuno temesse una fuga di notizie e un uso improprio delle immagini a svantaggio della Germania. Questo è un aspetto che merita di essere sottolineato, soprattutto se si tiene a mente che negli album personali dei comandanti dei campi di concentramento e di sterminio, i persecutori non sono mai ripresi in pose e luoghi che possano direttamente collegarli ai loro crimini (o perlomeno le foto compromettenti che forse vi erano incluse non sono state conservate). Nelle immagini scattate durante la campagna di Polonia o l'Operazione Barbarossa, è evidente che gli assassini siano stati fotografati col loro consenso e che abbiano considerato l'atto di fotografare un'azione normale, non sanzionabile [21].

L'esempio probabilmente piú scioccante di come non fosse poi cosí difficile riprendere lo sterminio viene da un breve filmato in bianco e nero, muto, girato sulla spiaggia di Šķēde, nei pressi di Liepāja, in Lettonia, da un giovanissimo sergente della marina militare tedesca, Reinhard Wiener, che utilizzò la sua cinepresa Kodak e una pellicola da 8 mm, senza essere stato espressamente autorizzato a filmare le uccisioni [22].

Nei Paesi Baltici, i massacri di ebrei non vennero perpetrati nei centri di sterminio, ma avvennero prevalentemente sul posto, tramite fucilazioni di massa realizzate dalle Einsatzgruppen, affiancate da membri del Sicherdienst (Servizio di sicurezza) e dalla Ordnungspolizei (polizia ordinaria), insieme alla milizia di volontari lettoni.

A Liepāja (rinominata dai tedeschi Libau, nome col quale era stata fondata nel 1263 dai Cavalieri teutonici e che aveva mantenuto fino al 1920), alla vigilia della

guerra vivevano circa 7000 ebrei che nel luglio 1941 caddero sotto il dominio nazista. Seconda città piú grande della Lettonia dopo Riga, la capitale, era un importante porto navale che durante l'occupazione impiegava nelle sue attività migliaia di tedeschi. Le prime esecuzioni avvennero durante l'estate, poco lontano dal centro abitato, sulle dune della spiaggia, e alla fine del 1941 piú della metà della comunità ebraica locale non era piú in vita.

Poiché le sparatorie durarono diversi giorni, divenne abbastanza normale per gruppi di spettatori curiosi radunarsi in prossimità della spiaggia e osservare da breve distanza le fucilazioni. Cosí fece anche Reinhard Wiener un giorno agli inizi di agosto 1941. A dire il vero, nelle interviste rilasciate a metà degli anni Sessanta, Wiener sostenne di essersi trovato sul luogo di esecuzione degli ebrei del tutto *casualmente*, mentre faceva un'escursione con un compagno, il sergente Beitzel, per girare alcune scene delle dune sul mar Baltico.

> Ci trovavamo in prossimità di un boschetto vicino alla spiaggia quando un soldato tedesco ci è corso incontro, facendoci segno di non proseguire. Gli abbiamo chiesto perché. Ci ha risposto che era orribile: degli ebrei venivano fucilati. Gli ho chiesto se, in qualità di soldato tedesco, potevo andare a vedere. Ci ha risposto che non era vietato, ma che avremmo dovuto risparmiarci uno spettacolo simile [23].

Wiener aveva infatti con sé la cinepresa perché era un cineasta amatoriale. Contrariamente a quello che si legge al suo riguardo, non filmava illegalmente, ma possedeva un'autorizzazione per riprendere con il suo apparecchio, rilasciata dal comandante della polizia di Libau (il quale, però, non aveva forse specificato che ci fossero dei limiti all'oggetto delle riprese) [24]. Trovandosi, dunque, testimone *involontario* dell'esecuzione, affermò di essersi sentito in dovere di filmarla.

Al termine delle riprese, il giovane sergente spedí la bobina a sua madre a Cottbus, in Germania, ma il plico venne trattenuto alla frontiera tra la Lettonia e la Lituania. Wiener riuscí a recuperarlo e a far sviluppare la pellicola agli inizi del 1942. Molti decenni dopo, intervistato sui fatti, dichiarerà di averla mostrata ad alcuni compagni, per poi consegnarla nelle mani della madre. Fatto prigioniero dagli Alleati nel 1945, ritrovò la libertà nel 1947 e riprese possesso del filmato, ma non lo mostrò piú a nessuno fino al processo di Ulm del 1958 contro una decina di ex criminali che avevano fatto parte delle Einsatzgruppen [25].

Al di là delle contraddizioni del suo racconto – in quanto soldato di un esercito occupante, è difficile credere che non fosse a conoscenza delle uccisioni sistematiche che erano in corso e di cui indubbiamente giravano voci in tutta la città – e delle manipolazioni che ha subito il filmato ogni qual volta è stato utilizzato per descrivere massacri avvenuti in altri luoghi e circostanze, le immagini hanno un grande valore

storico. Le scene, girate senza disporre di teleobiettivo, mostrano con sufficiente chiarezza come avvenne il massacro e i tre gruppi principali di persone coinvolte. Innanzitutto le vittime, gli ebrei, riconoscibili per un pezzettino di stoffa gialla, di forma quadrangolare, cucita sui vestiti. Vennero fatti scendere dai camion, costretti a svestirsi tenendo solo gli indumenti intimi e, a gruppi di dieci alla volta, costretti a correre verso le dune di sabbia fino a raggiungere l'area di esecuzione, dove era stata scavata una grande fossa, parallela alla costa, lunga cento metri e larga tre. Quindi si vedono gli assassini armati, pronti a fare fuoco. Infine i collaboratori, gli uomini della milizia lettone col bracciale di riconoscimento che, oltre a scortare le vittime, affiancano un battaglione tedesco nell'eseguire le uccisioni, agli ordini dell'Obersturmbannführer Fritz Dietrich. Dalle testimonianze raccolte, sappiamo che questo e altri massacri di ebrei in Lettonia, ma anche in Lituania, si svolsero in un'atmosfera segnata dalla violenza piú efferata, e alla presenza di centinaia di soldati della Wehrmacht e della marina navale tedesca, spesso appositamente invitati ad assistere allo spettacolo [26].

Si tratta dell'unico filmato tedesco che si è conservato della Shoah perpetrata dalle unità mobili di assassinio [27].

La distruzione degli ebrei di Liepāja è documentata anche da una serie di dodici fotografie [28], scattate tra il 15 e il 17 dicembre dello stesso anno, quando le autorità naziste ordinarono l'assassinio degli ultimi ebrei ancora in vita, principalmente donne e bambini, lasciando temporaneamente in vita solo un migliaio di adulti ritenuti indispensabili per il lavoro forzato. Per quanto ne sappiamo, a realizzare gli scatti fu l'Oberscharführer delle SS Carl-Emil Strott, insieme probabilmente al collega di pari grado Sobeck (è noto solo il suo cognome). Non vi è dubbio che i comandanti delle Einsatzgruppen amassero documentare meticolosamente il proprio operato – a ricordarlo, basterebbero i rapporti e le statistiche numeriche compilate in merito alle persone uccise, come il Rapporto Jäger [29] – ma è sorprendente che le fotografie siano sopravvissute alla distruzione. Il merito di averle salvate spetta a David Zivcon (o Siwzon), un giovane ebreo di ventisette anni che era stato risparmiato per la sua qualifica di elettricista ed era stato assegnato come operaio agli uffici del Sicherdienst a Liepāja. Un giorno, venne chiamato da Strott nella sua abitazione per riparare un guasto. Qui, in un cassetto aperto, Zivcon scoprí casualmente quattro rullini di pellicola e ne srotolò uno velocemente per verificarne il contenuto. Resosi conto del materiale comprovante i massacri degli ebrei, Zivcon nascose i rullini, li portò con sé e riuscí a farne una copia con l'aiuto del suo amico Meir Stein, che lavorava nel laboratorio fotografico dello stesso Sicherdienst. Poco dopo, col pretesto di dover controllare nuovamente l'impianto elettrico, si ripresentò a casa Strott e rimise i rullini nel cassetto. Trattandosi di materiale pericoloso da mostrare durante la guerra, la pellicola venne chiusa in una scatola di latta e nascosta in una stalla fino al 1944,

quando Liepāja e la Lettonia vennero liberate dall'Armata Rossa. David Zivcon, sopravvissuto miracolosamente alla Shoah, poté riportarla alla luce e la consegnò alle autorità sovietiche. Successivamente, alcune foto della serie furono utilizzate come prove dell'accusa al processo di Norimberga [30].

Gli scatti della SS risultano molto piú nitidi delle scene girate da Reinhard Wiener, per il semplice fatto che Strott operò con autorizzazione dei suoi superiori, quindi poté scattare a distanza molto ravvicinata. Secondo alcune testimonianze, si aggirava sul luogo del massacro con una frusta in mano e la macchina fotografica al collo, il che confermerebbe ancora una volta la stretta connessione dell'arma e dell'obiettivo come strumenti di una stessa violenza esercitata sulle vittime.

L'obiettivo segue impietosamente le vittime fino al ciglio della fossa, scavata nella sabbia, e ne coglie gli ultimi istanti di vita: la discesa dai camion o l'arrivo a piedi dal centro città, la svestizione degli abiti principali, rimanendo con i soli indumenti intimi addosso, il tragitto da percorrere, scortate dalle guardie lettoni, per raggiungere il punto di esecuzione; quindi l'ordine di disporsi in fila, faccia verso il mar Baltico, per ricevere il colpo di mitragliatrice alla nuca. Le foto mostrano soprattutto gruppi di donne, le piú numerose fra i condannati a morte, molte coi loro bimbi piccoli in braccio o per mano. Non è chiara la ragione per la quale alcune donne siano state uccise con addosso gli indumenti intimi e altre, invece, completamente nude. Poiché l'analisi può basarsi solo sui dodici scatti che si sono conservati, un'ipotesi sembra essere quella che l'umiliazione della nudità totale sia stata imposta come elemento aggiuntivo di sofferenza alle piú giovani, costrette a sfilare davanti ai loro carnefici, con un fazzoletto in testa a coprire il capo, e le mani giunte nel tentativo di coprirsi almeno il seno, ma anche di proteggersi dal freddo pungente di dicembre [31].

Come gli uomini, anche le donne devono percorrere a passo di corsa il tragitto fino alle dune, poi, in gruppi da nove o dieci, si posizionano lungo il dirupo in modo che il colpo di mitragliatrice faccia cadere i loro corpi direttamente nella buca. Alcuni uomini della milizia lettone hanno il compito di spingere giú col piede i cadaveri che rimangono lungo il ciglio [32].

La fotografia non è in grado di restituire completamente una scena, ma si limita a coglierne alcuni frammenti. Il reportage del 1941 è un documento storico di eccezionale importanza per ricostruire la Shoah in Lettonia, poiché fornisce numerosi dettagli di come si svolse il crimine. Tuttavia, senza l'ausilio di altre fonti come i racconti dei superstiti o dei testimoni contemporanei, le immagini non riescono a trasmetterci la prospettiva soggettiva delle persone coinvolte nella scena. Delle vittime possiamo certo intuire, guardando i loro volti e i loro gesti, il terrore e la disperazione assoluta per la consapevolezza di stare per morire. Non possiamo, però, sapere se dissero qualcosa in quegli ultimi istanti (una preghiera? un grido? un'invocazione di pietà? un saluto di addio ai propri cari?) Nemmeno il sentimento

provato dai carnefici può essere interpretato con esattezza. Che cosa pensavano mentre costringevano delle donne dell'età delle loro madri, sorelle o figlie a svestirsi e a essere fotografate mentre morivano? Erano divertiti e compiaciuti dalla presenza di spettatori, come i soldati della Wehrmacht e della marina militare tedesca, che osservavano il massacro? Oppure provavano solo indifferenza? È possibile che qualcuno tra loro si sia sentito emotivamente scosso di fronte a tanta barbarie, pur non mostrando alcuna volontà di ritrarsi dalle uccisioni? In altre parole, quale fu, se ci fu, il confine tra eseguire un ordine di assassinio e lasciarsi andare a un'ubriacatura di violenza, sadismo e voyeurismo morboso che li spinse ad abusare delle vittime? [33].

Quel che è certo, è che queste fotografie, come altre che documentano la Shoah nei vari aspetti e contesti, sono strumenti della violenza dei perpetratori, cioè espressione della loro visione antisemita e del progetto di sbarazzarsi definitivamente degli ebrei, ma non prima di avere raccolto una istantanea ricordo, o la prova visiva della loro estinzione.

A differenza delle fotografie scattate spontaneamente dai tedeschi al fronte, cioè abusive e frutto di iniziative personali, in questo reportage autorizzato dal comandante di polizia che sovrintendeva alle operazioni di massacro affidate alle Einsatzgruppen, la macchina fotografica non inquadra mai le autorità tedesche presenti sul posto, SS, poliziotti o soldati dell'esercito, ma solo i miliziani lettoni, per evitare il rischio che le foto potessero cadere in mano nemica, consentendo l'identificazione degli assassini.

Le statistiche agghiaccianti della Shoah attestano l'efficienza di quei tre giorni di sparatorie incessanti: tra il 15 e il 17 dicembre 1941 furono uccisi 2749 ebrei. Quando il numero è cosí preciso e non arrotondato, significa che si sono conservati documenti in cui gli assassini contarono una a una le loro vittime [34]. Ritenuto soddisfacente il risultato raggiunto in tre giorni di esecuzioni, il comandante SS accordò ai suoi uomini tre giorni di riposo.

Delle dodici immagini della SS Strott che documentano il massacro sulla spiaggia di Šķēde, ce ne sono tre in cui le vittime sono costrette a mettersi in posa davanti all'obiettivo e a guardare diritto verso il fotografo. Ci sembra interessante esaminare piú da vicino uno di questi scatti, avendo ben presente che quello che guardiamo è la prospettiva dei perpetratori rispetto a quell'evento, in cui, peraltro, sembrano assenti, o svolgere solo il ruolo di spettatori. La consapevolezza di aderire alla visione dei carnefici deve essere ancora piú rilevante in riferimento alle persone fotografate prima di essere uccise, la cui immagine è congelata in un'ultima istantanea alla quale non poterono sottrarsi.

La foto che analizziamo (fig. 37) fa parte degli scatti realizzati il 15 dicembre 1941, il primo giorno dell'*Aktion*. Dalle cronache dell'epoca sappiamo che quel giorno era lunedí e dal mar Baltico soffiava un vento gelido. Due giorni prima, un

ordine firmato da Fritz Dietrich (capo della polizia tedesca della città) vietava tassativamente agli ebrei di uscire di casa. Fu, dunque, facile radunarli tutti e, dopo averli rinchiusi una notte in carcere per il tempo di effettuare gli ultimi controlli, avviarli con dei camion alla spiaggia per essere uccisi [35].

37. Un gruppo di donne ebree di Liepāja viene fotografato prima dell'esecuzione sulla spiaggia di Šķēde (Lettonia), il 15 dicembre 1941, dall'SS-Oberscharführer Carl-Emil Strott.

È un'immagine di gruppo che rivela informazioni interessanti per comprendere come si svolse il massacro e vale la pena innanzitutto osservare attentamente la scena nel suo insieme. Pur essendo stata scattata sulla spiaggia di Šķēde, il mare non si vede con chiarezza, né si capisce che le vittime si trovino sulla spiaggia, perché il bianco e nero dello scatto fa apparire il terreno di colore scuro, come un prato sbiadito dalla siccità. Non c'è neve per terra, ma essendo dicembre, doveva fare molto freddo. Costringere le vittime a spogliarsi rappresentava per i condannati un supplizio ulteriore – con maggiore umiliazione per le donne, negli anni Trenta e Quaranta non abituate a spogliarsi nemmeno alla presenza dei loro famigliari – come lo è la coercizione della fotografia in un momento cosí terribile. La svestizione prima del massacro consentiva ai carnefici di recuperare piú facilmente gli indumenti senza doverli lavare dal sangue dopo la fucilazione. Non è un dettaglio ricordare che la spoliazione dei beni e degli oggetti delle vittime fece parte del processo di cancellazione dell'ebraismo durante la Shoah.

Dietro al gruppo in primo piano, ci sono diverse donne in posizione accovacciata, intente a svestirsi o probabilmente a proteggersi vicine le une alle altre dal freddo pungente. Sulla destra, sempre sullo sfondo, si scorge una donna che si appoggia con le braccia ad altre due: forse è anziana o poco agile e ha bisogno di aiuto per spogliarsi e non cadere? Il biancore delle sottovesti e degli indumenti intimi, ancora indossati dalle vittime, oppure lasciati a terra, spicca tra i colori scuri delle divise dei miliziani lettoni, identificabili dalla divisa nera e dal bracciale bianco. A terra giacciono gli abiti dei condannati a morte, come un tappeto multicolore, anche se la pellicola della foto mostra solo le tonalità chiare e scure.

Il gruppo in primo piano è composto da cinque donne di età diversa, tutte semisvestite, in sottoveste o pantaloncini intimi, a piedi nudi, salvo una di loro che indossa quelle che sembrano essere delle calze di lana e la piú anziana che porta degli stivali neri. Non c'è spiegazione a questa disparità di svestizione: forse la fretta dell'ordine impartito dai perpetratori? La prima a sinistra è una bambina col capo coperto da un cappuccio bianco, a piedi nudi: appare molto intimidita dalla situazione, poiché nasconde il viso dietro alla spalla della donna che le sta accanto. Oltre alla paura – tutt'attorno alle condannate a morte c'erano gli assassini armati – è ragionevole pensare che provi vergogna di doversi spogliare davanti a tutti e anche di vedere donne piú adulte senza vestiti.

Questa fotografia è piuttosto nota e appare spesso nei libri di storia, laddove viene evocata la Shoah nei Paesi Baltici, e alcuni ricercatori hanno tentato di attribuire l'identità alle vittime di quel massacro, partendo proprio dai volti di queste cinque donne [36]. Secondo la testimonianza di uno dei pochi sopravvissuti, Edward Anders, il nome della bambina dovrebbe essere quello di Sorella Epstein, che all'epoca della sua uccisione aveva dieci anni, mentre resta ancora aperta l'ipotesi sul nome della donna accanto, vestita di una sottoveste molto leggera, con quelle che sembrano delle calze ai piedi; è probabile che si tratti di sua madre Roza, uccisa anche lei quel giorno. Anche l'identità delle altre donne resta incerta. Secondo le fonti lettoni, l'ultima ragazza a destra potrebbe essere la cugina di Sorella che si chiamava Mia-Malka Epstein e la donna piú anziana sua madre Emma Rathaus, quindi la zia della ragazzina. Se queste informazioni risulteranno definitivamente accertate, è evidente che si tratta di un gruppo famigliare catturato insieme e ucciso nello stesso momento. La seconda ragazza da destra risulta invece ancora sconosciuta. Peraltro, proprio dietro le due giovani di destra si scorgono delle gambe esili, forse di bambini?

In una fotografia manca sempre il controcampo: non possiamo sapere che cosa c'è di fronte alla scena inquadrata e che cosa guardino i soggetti ripresi. Ovviamente davanti alle cinque donne c'era il fotografo, ma è ragionevole ritenere che in quel contesto non poteva essere solo nel momento delle riprese. Era affiancato da qualcuno (un superiore?) che gli dava ordini su cosa e come scattare? Era incitato dai

commilitoni a scegliere alcuni soggetti rispetto ad altri?

La giovane ragazza sul lato destro – la quattordicenne Mia-Malka? – compie un gesto molto femminile, che potrebbe sembrare sorprendentemente vezzoso in quel contesto: l'adolescente accosta una ciocca di capelli dietro all'orecchio, come a voler apparire piú carina per la foto. Ma possiamo giudicare l'intenzione di quel gesto solo osservando il suo ultimo ritratto, raffigurato in condizioni cosí estremamente tragiche? Non abbiamo alcun elemento per avvalorare l'ipotesi che si sia trattato di un riflesso automatico per mettersi in posa, oppure dell'esecuzione di un ordine impartito dal fotografo che indossava la divisa delle SS[37]. D'altro canto, esiste un margine di possibilità che ravviarsi una ciocca di capelli e nascondere il proprio volto alla macchina fotografica siano stati, forse istintivamente, due piccoli gesti di sfida, di ribellione, di fronte all'arroganza del fotografo? Non possiamo escluderlo con certezza.

Queste immagini dello sterminio degli ebrei a Liepāja sono oggi abbastanza conosciute grazie alla cinematografia[38]. Nella Shoah e nei crimini di massa, le sorti dei bambini hanno sempre attirato l'attenzione delle rappresentazioni artistiche ispirate alla storia: sono i piú piccoli e indifesi a catturare l'emozione dell'opinione pubblica e a prestarsi a diventare un simbolo universale della crudeltà umana e della barbarie che non conosce pietà. La vicenda di Sorella Epstein ha dato vita a due opere cinematografiche di taglio diverso, ma entrambe influenzate da un approccio alla storia di tipo emotivo. Nel 2014, il regista francese Philippe Labrune ha realizzato *Sorella, une enfant dans la Shoah*, un documentario inchiesta per ricostruire la tragica vicenda di questa ragazzina. Otto anni dopo, un cineasta australiano, di origine ungherese, Peter Hegedüs, nipote di un sopravvissuto della Shoah, ha girato un cortometraggio a colori intitolato *Sorella's Story*, caratterizzato dal linguaggio della realtà virtuale che spinge all'immedesimazione dello spettatore nei protagonisti della storia[39].

Molte immagini che documentano con crudezza di dettagli la prima fase della Shoah, quella dei pogrom e dei massacri regionali che avvennero tra giugno e dicembre 1941, nel primo semestre dell'Operazione Barbarossa, hanno un contenuto talmente orribile da sollevare interrogativi di tipo metodologico ed etico in merito alla responsabilità dello sguardo di chi osserva gli effetti di una violenza inaudita sui corpi delle vittime, e alla pertinenza dei contesti di divulgazione in cui renderle pubbliche.

Rientrano nella narrativa visuale prodotta dai perpetratori nazisti anche le foto che documentano le uccisioni commesse dalle milizie locali, in particolare lettoni, e lituane, dai collaboratori ausiliari dei tedeschi e dai civili locali. Tra queste, ci sono gli scatti realizzati da un reporter tedesco, Wilhelm Gunsilius, membro di una PK che giunse a Kaunas il 27 giugno 1941. Quel giorno coincise con l'ultima fase di un pogrom condotto da alcuni nazionalisti lettoni contro la comunità ebraica locale, nel

cortile antistante il garage Lietūkis, che serviva anche come stalla per i cavalli. Dopo aver umiliato e seviziato una sessantina di persone, obbligandole a raccogliere in ginocchio gli escrementi di una stalla, le uccisero a colpi di pala e con sbarre di ferro, davanti a centinaia di abitanti del posto che assistettero allo "spettacolo" seduti su sedie o panche. Le tante testimonianze, sia di fonte tedesca (tra le quali lo stesso fotografo e il colonnello dell'esercito tedesco Lothar von Bischoffshausen) che dei superstiti e dei civili locali, hanno confermato che il massacro bestiale avvenne tra le grida di giubilo e gli applausi di approvazione del pubblico [40].

Il fotografo, pur appartenendo a un'unità militare di propaganda, aveva espressamente ricevuto il compito di documentare il massacro o violò un divieto? È lo stesso Gunsilius in un'intervista rilasciata nel 1958 a fornire elementi significativi sul confine fluido tra fotografie autorizzate e non espressamente consentite, ma anche sulla concorrenza tra le forze occupanti, la Wehrmacht e le SS:

> Mentre stavo ancora parlando coi civili fui chiamato da un ufficiale delle SS che pretendeva la consegna della mia macchina fotografica. Mi fu possibile rifiutargliela perché, in primo luogo, era una macchina di servizio e, secondariamente, possedevo un permesso speciale del comando supremo della XVI armata, in cui si diceva che mi era permesso fotografare in qualsiasi luogo. Spiegai all'ufficiale che avrebbe potuto ottenere la macchina solo attraverso il feldmaresciallo Busch. Quindi potei andarmene indisturbato [41].

Di questi pogrom e massacri, al di là del numero di vittime che fecero (da alcune decine, come per quello del garage Lietūkis, a diverse migliaia, come a Babij Jar in Ucraina), fu proprio il sentimento di essere abbandonati dai propri amici e vicini di casa, indifferenti o complici di quella barbarie, a rappresentare una ferita insanabile, rimanendo incisa per sempre nella memoria ebraica.

In ogni caso, si tratta di immagini fortemente scioccanti e la cui diffusione richiede di essere accompagnata da un solido apparato storiografico e da un contesto appropriato (ad esempio nei musei e negli archivi, in occasione di convegni e nei libri di storia). Molti musei e memoriali della Shoah hanno fatto la scelta di esporre queste fotografie in maniera prudente e responsabile, vale a dire con un allestimento scenico che renda consapevole il visitatore e lo solleciti a scegliere se vederle o meno (ad esempio, aprendo un cassetto o un'anta della mostra, accendendo un monitor). Non si può negare, d'altronde, che mostrare immagini di corpi abusati può suscitare una curiosità morbosa di natura oscena e non rispettosa per le vittime. Eppure, alcuni scatti particolarmente scioccanti della Shoah all'Est continuano a circolare liberamente su internet.

Prendiamo l'esempio del reportage scattato nello stesso anno da altri reporter di

un’unità di propaganda tedesca, affiliata alla Wehrmacht. Lo scenario è la città di L´viv (Leopoli, oggi in Ucraina occidentale), che allo scoppio della Seconda guerra mondiale era chiamata Lwów (scritto anche Lvov) ed era parte della Polonia orientale. Occupata dai sovietici da settembre 1939, in conseguenza del patto di spartizione della Polonia tra Germania e Urss, la città passò sotto il Terzo Reich nel giugno 1941 con l’Operazione Barbarossa. Prima di darsi alla fuga, i sovietici fucilarono in massa circa 4000 oppositori politici, non solo ucraini, ma anche polacchi ed ebrei, che avevano rinchiuso nelle carceri, per mano dell’Nkvd (il Commissariato del popolo per gli Affari interni, ovvero la polizia segreta dell’Urss) [42]. Le forze militari tedesche ne scoprirono i corpi quando aprirono le porte delle prigioni e istigarono i nazionalisti ucraini e la popolazione a vendicarsi sugli ebrei, identificati come bolscevichi, ovvero sostenitori dei sovietici.

Tra il pomeriggio del 30 giugno e la sera del 1° luglio 1941 avvenne un massacro di inumana ferocia, che sarebbe stato il primo episodio di un’ondata piú vasta di violenza che da quel momento si sarebbe abbattuta sugli ebrei di L´viv, uomini e donne di età diversa, tra cui anche bambini e bambine. Arbitrariamente accusati di crimini sovietici, gli ebrei furono prelevati con la forza dai loro alloggi, trascinati per strada e brutalmente torturati e pestati in pubblico. Le percosse e le uccisioni avvennero con strumenti diversi, improvvisati all’uso: asce, coltelli, pale, pietre, ma anche cinture, ombrelli, tavole di legno con chiodi, tirapugni. Il numero di vittime resta imprecisato e le fonti oscillano tra 2000 e 4000 morti, sia sul posto che nei giorni successivi a seguito delle gravi ferite riportate [43]. Tra le torture, soprattutto per le donne piú giovani, ci furono abusi fisici e sessuali, con sevizie, ispezioni o botte con bastoni nelle parti intime. Numerosi furono gli stupri commessi in pubblico. Gli ebrei furono oggetto di disprezzo e di crudeltà inaudita, costretti a inginocchiarsi e a denudarsi, a pulire le strade coi loro vestiti, a raccogliere escrementi con le mani, vennero trascinati per i capelli o presi a calci brutalmente.

In alcune fotografie, ci sono anche delle donne tra i carnefici e persino dei bambini o adolescenti che rincorrono le vittime con un bastone e gridando. Il *modus operandi* dei persecutori di L´viv fu quello di rendere la violenza ancora piú spettacolare e disinibita, perché esercitata alla luce del giorno, alla presenza di una folla esaltata e partecipe che servì a motivare e legittimare il loro comportamento, nonché alla presenza delle autorità occupanti tedesche che mostrarono di approvare e di sostenere il pogrom [44].

La maggior parte degli autori del pogrom di L´viv, registrati nelle fonti visive, sono alcune centinaia di uomini in abiti civili, senza segni di riconoscimento, che agirono in gruppo. Li vediamo in tutti i luoghi in cui si svolsero le violenze antiebraiche: picchiavano gli ebrei, li scortavano per le strade, supervisionavano i loro lavori forzati, non si vergognavano delle fotocamere e spesso posavano davanti ai

fotografi. Avevano in mano, come si è detto, bastoni di legno e di metallo e ombrelli e altre armi improvvisate.

Molte fotografie realizzate in quei due giorni sanguinari mostrano la presenza dei militari tedeschi accanto alle vittime indifese e agli aggressori scatenati. La propaganda del Reich intendeva sottolineare la natura criminale del regime sovietico e la barbarie insita nell'animo del popolo russo e secondo questa logica, i soldati, gli ufficiali e le SS vennero incoraggiati a constatare coi loro occhi le conseguenze dell'ondata di violenza. Le testimonianze coeve raccolte, sia di ebrei superstiti al massacro che di non ebrei di L´viv, concorrono nell'evidenziare che gli uomini della Wehrmacht (i militari dell'esercito, ma anche i fotografi e i cineasti della PK al seguito delle truppe) e i membri dell'Einsatzgruppe C giunti sul posto il 30 giugno non si limitarono però a esercitare un ruolo passivo, cioè di spettatori dei pestaggi e delle uccisioni, ma presero parte attiva al pogrom.

Non si tratta, solo, di rimarcare un aspetto importante che le fotografie evitano accuratamente di mostrare, ovvero la partecipazione dei soldati e delle SS alla violenza scatenata contro gli ebrei di L´viv e l'istigazione esercitata sulla popolazione locale per vendicarsi della repressione sovietica, ma di sottolineare come la presenza delle fotocamere e cineprese abbia costituito un ulteriore fattore di incitamento al massacro, alimentando un'atmosfera di eccitazione e d'isteria negli aguzzini, esaltati all'idea di agire come attori di uno spettacolo collettivo. Le modalità esplicitamente teatrali con cui furono esercitati gli abusi sulla comunità ebraica sono evidenti proprio negli scatti realizzati in quelle terribili quarantott'ore. Agli ebrei non fu risparmiata alcuna forma di umiliazione, angheria e tortura, infliggendo loro come supplizio aggiuntivo la coercizione della fotografia, in molti casi accanto al proprio aguzzino. Catturare un'immagine della vittima in posizione dominata (in ginocchio o stesa a terra) e visibilmente sopraffatta dal potere assoluto del suo carnefice (coi segni della violenza sul corpo e il terrore nello sguardo) rimanda all'iconografia della caccia, in cui l'immagine della preda ferita gravemente e immortalata prima del colpo di grazia finale costituisce un topos centrale. In questo caso, però, a differenza delle fotografie private scattate dai soldati e poliziotti tedeschi in Polonia e sul fronte orientale sovietico, non si trattò di fotografare il pogrom per raccogliere un trofeo di guerra, né un souvenir da portare a casa, ma di un'azione ufficiale di propaganda dei reporter militari tedeschi (PK), i quali operavano secondo precise istruzioni ricevute da Berlino.

38. Operatori tedeschi di una PK riprendono la violenza sugli ebrei nei pressi della prigione di Zamarstynowska, a L´viv. La fotografia fu scattata probabilmente il 30 giugno 1941 da un altro membro della stessa unità di propaganda.

Del resto, le scene degli abusi e delle uccisioni pubbliche degli ebrei vennero mostrate alla popolazione del Reich da *Die Deutsche Wochenschau*, il cinegiornale settimanale, accompagnate da un'argomentazione prettamente antisemita che identificava gli ebrei con i bolscevichi, dunque coi nemici piú pericolosi della Germania. Mostrare il pogrom come reazione incontrollabile delle popolazioni locali ucraine e polacche alle barbarie commesse dall'Urss consentiva di evitare ai tedeschi di provare empatia per le vittime o sdegno per quelle atrocità. Il risultato di questa strategia comunicativa fu giudicato positivo da Hitler, almeno a credere alle parole entusiaste che l'8 luglio 1941 Josef Goebbels, ministro della Propaganda del Reich, annotò sul suo diario:

> La sera ho lavorato al cinegiornale. Contiene riprese strazianti delle atrocità bolsceviche a Lvov. Un vero choc! Il Führer mi telefona per dirmi che è il miglior cinegiornale che abbiamo mai realizzato [45].

Le immagini che ci sono pervenute del pogrom di L´viv sono scioccanti, allo stesso modo di tutte le fotografie di atrocità. Alcuni scatti sono particolarmente impietosi, difficili da guardare, perché caratterizzati da un voyeurismo osceno, soprattutto quando l'obiettivo si è soffermato sfrontatamente sui corpi nudi e sanguinanti, e sui volti atterriti delle donne abusate. Strattonate, palpate, svestite, picchiate, buttate a terra e violate, le vittime vengono fotografate e riprese con le gambe e le braccia scomposte, mentre fuggono dal loro aguzzino, o tentano di proteggersi dai colpi e dallo sguardo perverso sulle loro parti intime. Anche il frammento del filmato che si è conservato, rinvenuto dagli Alleati americani alla Liberazione, mostra scene di inaudita violenza: uomini e donne pestati selvaggiamente, ancora piú indifesi perché completamente nudi, una donna trascinata violentemente per i capelli, una folla di persone che assiste senza intervenire nei confronti degli ebrei della loro città [46].

Indubbiamente, l'importanza storica di questo tipo di immagini sta nell'essere delle prove della Shoah, ovvero delle rappresentazioni in tempo reale di come si svolsero i fatti in quel determinato luogo e contesto. Il fotografo (o i fotografi?) che le ha scattate si trovava ad appena pochi metri di distanza dalla scena e puntò l'obiettivo per realizzare un'istantanea con cui raccontare lo svolgersi della violenza nella sua immediatezza.

Proprio il valore probatorio che le fotografie e i girati delle atrocità possiedono, li rende degli atti d'accusa per incriminare i colpevoli. Il film appena menzionato venne proiettato al processo di Norimberga il 13 dicembre 1945. Ma trattandosi di immagini riprese dai perpetratori, è incontestabile che ci siano altri aspetti e significati da considerare, a partire dalla reazione emotiva che suscitano in noi che le guardiamo. Oltre al rischio di adottare, anche inconsapevolmente, come unico punto di vista quello dei carnefici sulle loro azioni e sulle vittime, vale a dire di usare l'immagine storica per costruire un racconto oggettivamente documentato del crimine in cui i perseguitati non hanno né voce né pensiero, occorre porsi un interrogativo di natura etico-morale: è giusto riprodurre e diffondere fotografie scattate senza consenso in cui le vittime appaiono senza dignità di persone?

39. Una donna semisvestita corre per le strade di L´viv, inseguita da due ragazzini, durante il pogrom del 1941.

Prendiamo una delle immagini realizzate nel corso del pogrom di L´viv, che è forse una delle piú tragicamente note, dal momento che appare su molti siti internet, pubblicata senza copyright e con scarne informazioni sul contesto. La fotografia (fig. 39) mostra in primo piano una donna abbastanza giovane, potrebbe avere trent'anni, che corre per le strade di L´viv, in pieno giorno, rincorsa da due ragazzi che la indirizzano lungo una strada in leggera salita. È semisvestita, totalmente scompigliata e visibilmente terrorizzata, col viso scomposto da un urlo di dolore e di paura. Non conosciamo la sua identità e l'impossibilità di chiamarla per nome accresce la

fastidiosa sensazione di poterla descrivere solo per le conseguenze di quell'azione atroce. I segni della violenza sono impressi sul volto, sul corpo e nell'atteggiamento della donna, e sono colti impietosamente dal fotografo nazista che documenta con la sua macchina quanto accade attorno a sé. Il dolore per l'abuso subito e la paura di morire della perseguitata che corre senza scarpe si colgono da diversi dettagli: ha la bocca spalancata in un grido di terrore, il naso gronda sangue, a indicare le botte subite, le braccia sono allargate in un gesto di disperazione, ma forse anche per evitare di perdere la camicetta. A giudicare dal suo aspetto, sembra ragionevole credere che la donna sia stata vittima di violenza sessuale, forse anche di stupro: è quasi nuda, indossa solo un corpetto che è stato strappato, lasciando esposto alla vista il seno sinistro, e una guaina con delle calze scure. Per tentare di sfuggire ai suoi aggressori, deve aver perso le scarpe e la gonna.

Ma osserviamo ora i giovani aguzzini. Quello sulla destra della foto è poco piú che un bambino, potrebbe avere dodici anni, corre con in mano un bastone di legno tenendo lo sguardo fisso sulla donna. Indossa un abbigliamento simile a un'uniforme, con un berretto col distintivo e i pantaloni corti, tipici di chi non è ancora entrato nell'adolescenza. Al centro dell'immagine c'è un secondo ragazzo, con un berretto simile in testa e di poco piú adulto (ha i pantaloni lunghi), anche se non è inquadrato completamente e il suo volto appare ritoccato. Sta alle calcagna della perseguitata e sembra rivolgere al fotografo una smorfia divertita, forse eccitato dall'avventura che sta vivendo. Infine, sul lato sinistro dell'inquadratura si scorge una terza persona in pantalone scuro, di cui, però, è visibile solo la gamba sinistra tesa in un gesto che potrebbe essere un calcio alla malcapitata.

I giovani perpetratori appaiono consapevoli del potere che stanno esercitando sulla donna indifesa e rincorsa come una preda: la conoscono? Potrebbe essere una loro vicina di casa o una conoscente, ma non abbiamo elementi per appurarlo. In ogni modo, le loro espressioni facciali rivelano un certo godimento della violenza esercitata e dell'angoscia provocata, come un sottile potere di dominio o un gioco perverso di predatore e preda.

La fotografia offre anche dettagli sul contesto. Lo sfondo è sfocato, ma si intravedono altre persone. Sul lato destro si scorge un cumulo di macerie e un edificio con delle finestre attrezzate con delle sbarre. Il pogrom ebbe infatti inizio, come si è detto, pochi giorni dopo l'occupazione militare da parte delle truppe tedesche e uno dei luoghi dove avvenne la violenza pubblica sugli ebrei furono le prigioni di L´viv.

Gerhard Paul, che ha analizzato questa e altre fotografie del pogrom in uno studio di grande respiro sul rapporto tra nazismo e immagini, sostiene che se il nome dell'autore della fotografia è rimasto anonimo, è accertato che fosse un membro della PK al seguito dell'esercito tedesco in Galizia, e che abbia scattato una serie di foto in quello stesso giorno. La donna che vediamo in questo scatto era già stata fotografata

pochi attimi prima, mentre correva lungo il muro di un edificio della via Medova, gesticolando forsennatamente, forse per proteggersi dai colpi [47].

Del resto, il pogrom di L´viv è forse uno degli atti di violenza antiebraica meglio documentati visivamente, commessi nell'Ucraina occupata durante la Seconda guerra mondiale, con circa cento foto e cinegiornali degli eventi e il cui numero è potenzialmente in aumento, coi recenti ritrovamenti di nuove immagini provenienti dagli album di famiglia dei militari tedeschi, spesso nelle aste online [48].

Dalla documentazione del pogrom alla rappresentazione pornografica.

La documentazione visiva del pogrom di L´viv è oggetto di continua riproduzione e diffusione nei contesti piú diversi. Le fotografie e i filmati dei cinegiornali dell'epoca sono utilizzati nella ricerca accademica, ma anche in numerosi documentari, mostre museali, progetti artistici e persino nella divulgazione popolare. Spesso, però, vengono utilizzati fuori contesto, senza gli opportuni commenti necessari affinché gli spettatori possano capire ciò che vedono e non essere ingannati dall'impostazione di epoca nazista.

Gerhard Paul, nel definire pornografiche le immagini con le donne nude, molestate e picchiate, ha messo in luce l'indegnità del comportamento del fotografo dell'unità di propaganda nazista, visibilmente attratto dal tema dell'abuso sessuale sulle ebree, al punto da inseguire con la fotocamera la stessa donna e riuscire a catturare ogni dettaglio della sua umiliazione e sofferenza, violandone la dignità nel tentativo di scattare la foto perfetta. In effetti, nel reportage da L´viv i corpi nudi delle donne sono ripresi in primo piano nelle parti intime, con l'obiettivo che si sofferma sulle forme del corpo violate dalle molestie e dall'aggressione fisica.

L'obiettivo dei reporter tedeschi che ripresero oscenamente, e persino ossessivamente, quelle scene di atrocità, al punto da fotografarsi a vicenda mentre scattavano o di fotografare piú volte la stessa vittima, non può essere considerato come un atto passivo, meno ancora imparziale, vincolato a una ripresa meramente documentaria di azioni commesse da altri. Al contrario, va interpretato come parte integrante della violenza scatenata sugli ebrei all'arrivo a L´viv, secondo un preciso processo di ripartizione dei compiti che assegnava ai locali (ucraini e polacchi) il ruolo di uccidere gli ebrei, e agli occupanti quello di istigarli al pogrom e di riprenderlo senza intervenire a difesa delle vittime [49]. Questo significa che i fotografi non agirono come semplici osservatori, innocenti rispetto al crimine, ma che il loro operato contribuí alla sofferenza delle vittime attraverso la violenza della fotocamera.

Nella visione fortemente indottrinata dei reporter della propaganda tedesca, i massacri dovevano essere rappresentati come la giusta punizione per gli ebrei,

complici dei crimini commessi dal regime sovietico sugli abitanti locali. Di conseguenza, i persecutori e gli assassini appaiono come dei rivoltosi locali dal comportamento selvaggio, ma ai quali è stato concesso dall'occupante il diritto di vendicarsi, mentre i tedeschi rivestono esclusivamente il ruolo di osservatori esterni. A causa di questo contenuto fortemente ideologico, si tratta di fonti visive complicate da utilizzare per i ricercatori, perché diventa indispensabile analizzarle attraverso il confronto con altre fonti disponibili sul pogrom, ad esempio il racconto dei sopravvissuti e dei testimoni oculari non ebrei.

Spesso diffuse in contesti inappropriati e senza la protezione di un apparato storico che consenta di descriverle correttamente e di comprenderle, le immagini delle persone costrette a subire una foto prima di essere barbaramente giustiziate sono un atto di violenza inaudita che impone di interrogarsi sul confine tra dovere di documentazione (che include necessariamente la raccolta di prove visive di un crimine) e diritto al rispetto della privacy della vittima, sull'etica dell'uso pubblico di scene di violenza e sul diritto d'autore di queste fotografie. Chi detiene la proprietà degli originali o del diritto di riproduzione, il museo, l'archivio o l'istituzione pubblica o privata che sia, ha anche facoltà assoluta di scegliere dove e come riprodurre quell'immagine? Detto in altre parole, a chi appartiene l'immagine di una persona assassinata o oggetto di torture? [50].

È indubbiamente una questione delicata e controversa e forse l'unica possibilità per mantenere un compromesso accettabile tra ricerca, divulgazione ed etica può venire dalla capacità di sviluppare una relazione responsabile con le fotografie del passato, oppure, per dirla ancora una volta con le parole di Georges Didi-Huberman e Susan Sontag, uno sguardo politico sulle immagini del *dolore degli altri* [51] e una capacità di immaginare oltre i limiti di ciò che si vede [52].

Capitolo nono

Quattro lampi dall’inferno: le fotografie del Sonderkommando di Auschwitz

Nell’estate 1944, quando Auschwitz aveva raggiunto l’apice della sua potenza distruttiva, alcuni prigionieri del Sonderkommando scattarono clandestinamente quattro fotografie nei pressi del crematorio V di Birkenau. Realizzate in condizioni di estremo pericolo, queste immagini catturarono in presa diretta alcuni momenti delle operazioni legate all’assassinio sistematico degli ebrei: la cremazione all’aperto dei cadaveri e un gruppo di donne costrette a spogliarsi all’aperto per incamminarsi verso la camera a gas. Riuscirono miracolosamente a essere recapitate, mediante una rete interna di solidarietà, alla Resistenza polacca a Cracovia, ma non ottennero l’esito sperato di un intervento alleato per interrompere lo sterminio.

Imperfetti nelle inquadrature, molto sfocati e impressi su un rullino di qualità assai mediocre, «i quattro pezzi di pellicola strappati all’inferno» [1], per usare la definizione data da Georges Didi-Huberman, hanno un valore documentario immenso, per almeno due ragioni principali: sono le uniche immagini realizzate clandestinamente dalle vittime ad Auschwitz che raffigurano parte del loro processo di messa a morte; inoltre, vengono considerate dagli storici le piú importanti prove visive della Shoah provenienti dal centro di assassinio di Birkenau.

Il primo aspetto che viene sempre sottolineato a proposito di questa breve sequenza fotografica è indubbiamente il contenuto stesso delle immagini, che attribuisce loro un indiscutibile valore probatorio di atto di accusa del gigantesco processo di assassinio di massa nelle camere a gas che era in corso. Non a caso, del resto, già nell’immediato dopoguerra, due delle fotografie, seppur in versione ritoccata, vennero utilizzate nel processo contro Rudolf Höß.

Ma il significato straordinario di queste fotografie travalica i confini di ciò che rendono visibile, alcuni frammenti dello sterminio, perché vanno considerate come un atto di resistenza e, al tempo stesso, di umanità. Accettando di compiere quell’impresa cosí rischiosa e disperata, i prigionieri del Sonderkommando scelsero di provare a opporsi alla distruzione totale che il nazismo stava operando nei confronti dell’ebraismo. Non avevano alcuna idea di come sarebbero venute le foto e chi effettivamente le avrebbe ricevute, ma dobbiamo immaginarci un contesto di estremo eroismo che li spinse a premere il pulsante dell’obiettivo, come il naufrago che teme per la sua vita e lancia una bottiglia in mare con una richiesta di aiuto al

mondo, sperando che qualcuno la raccolga e presti soccorso. Anche nell'incertezza piú totale della riuscita dell'azione, fotografare i propri compagni intenti a svolgere quello stesso orrendo compito che tutti i Sonderkommando dovevano eseguire a ogni uccisione, conservare gli ultimi istanti di esseri umani prima che la morte li sfigurasse o i loro cadaveri venissero scempiati e ridotti a granelli di polvere, fu un gesto di *pietas* e di profonda empatia, per non lasciare ai carnefici l'ultima parola, facendo calare il buio sul crimine commesso.

Su questi aspetti, non certo di minore importanza, torneremo piú avanti.

L'unicità delle foto del Sonderkommando rispetto ad altre fonti fotografiche di Auschwitz.

Come abbiamo già accennato nel capitolo quinto, esiste un'altra fonte fotografica che documenta la deportazione e l'uccisione sistematica degli ebrei ad Auschwitz nello stesso periodo: l'Album Lili Jacob. Si tratta del servizio fotografico realizzato a Birkenau tra maggio e giugno 1944, originariamente intitolato «Umsiedlung der Juden aus Ungarn» («Trasferimento degli ebrei d'Ungheria»), attribuito a due fotografi SS dell'Erkennungsdienst di Auschwitz, il responsabile del Servizio Bernhard Walter e il suo assistente Ernst Hofmann[2]. L'album è senza dubbio un documento straordinario dal punto di vista storico, sia per la quantità degli scatti (197 in tutto), che per la precisione e la meticolosità delle riprese. La macchina fotografica accompagna tutto il percorso dei deportati, quello della maggioranza che appena scesa dai vagoni viene avviata verso i crematori, e il gruppo piú piccolo, di poche centinaia di uomini e donne adulti, che, invece, è scortato fino all'ingresso del campo di concentramento di Birkenau dove verrà sottoposto all'immatricolazione. L'obiettivo coglie i movimenti della folla appena sbarcata dopo un viaggio estenuante, e delle due colonne di persone condotte in due zone distinte del campo, registrando anche le singole reazioni (di fatica, di paura, di stanchezza), i gesti delle madri che tengono vicini a sé i bambini, gli sguardi preoccupati delle famiglie che sono state separate[3].

Secondo gli studi piú aggiornati, sembra che la decisione di realizzare il reportage sia imputabile a Rudolf Höß, trasferito nuovamente ad Auschwitz agli inizi di maggio 1944 per occuparsi della cosiddetta Ungarn Aktion, la deportazione e l'assassinio degli ebrei dall'Ungheria, che verrà successivamente rinominata dai vertici del regime nazista Aktion Höß, a suggello della sua piena riuscita grazie allo zelo del suo coordinatore[4]. È ragionevole credere che le foto servissero, dunque, non solo a documentare lo svolgersi dell'azione nei tempi previsti e senza intoppi, ma anche a costruire una narrazione autocelebrativa destinata ai vertici del regime, tra cui

Heinrich Himmler, in vista di una promozione per aver assolto brillantemente il compito. Nulla di nuovo, a dire il vero, rispetto a tanti altri album simili, come quello di Jürgen Stroop, che durante la liquidazione del ghetto di Varsavia ordinò un reportage mosso presumibilmente dallo stesso movente [5].

In realtà, lo scopo di questo documento fotografico resta da dimostrare, mentre la sua interpretazione non cessa di interrogare gli studiosi e di aprire nuove prospettive, svelando l'intenzione delle SS di rappresentare una versione solo parzialmente vera del "trattamento" dei convogli degli ebrei (mostrando il loro *trasferimento* ad Auschwitz come un'operazione di routine, organizzata in maniera metodica, senza disordine, né violenza fisica), e non di documentare con realismo lo svolgimento delle operazioni propedeutiche allo sterminio nelle camere a gas [6].

Il valore documentario dell'Album Lili Jacob è enorme perché ha permesso agli storici di ricostruire piú approfonditamente il funzionamento di Auschwitz, l'organizzazione dell'arrivo dei deportati e la gestione delle procedure di smistamento, immatricolazione e uccisione, senza contare il significato morale di giustizia, perché grazie alle testimonianze dei pochi superstiti di quel trasporto, tra cui la stessa Lili Jacob, è stato possibile dare un nome alle vittime.

Se è evidente che un reportage cosí puntiglioso prodotto dai carnefici rappresenti una fonte fotografica della Shoah di grande importanza, soprattutto per l'apporto informativo sulla macchina organizzativa dell'assassinio di massa che richiedeva una logistica accurata, va detto che l'album non mostra nulla direttamente collegabile al processo di uccisione delle vittime. Anche guardando le 197 fotografie fino all'ultima, la Shoah è comprensibile in tutta la sua potenza distruttiva solo se facciamo appello alla nostra conoscenza storica e contestualizziamo le immagini rispetto ad altri tipi di fonti.

La violenza fisica e la morte sono assenti nelle fotografie, non ci sono cadaveri, né assassini in azione mentre picchiano o abusano dei prigionieri appena arrivati, o azionano il gas. La fotocamera non ha inquadrato l'interno dei vagoni all'apertura dei portelloni, dove giacevano i cadaveri di coloro che erano morti per le inumane condizioni di viaggio, né ha ripreso l'agonia straziante delle vittime asfissiate dentro alle camere a gas, o la distruzione dei loro corpi dopo l'uccisione. Sostanzialmente, l'impressione che si ricava sfogliando le pagine dell'album in questione è di osservare una routine di treni di deportati che arrivano ad Auschwitz e che vengono "gestiti" con una procedura sperimentata, secondo un flusso di movimenti paralleli in due direzioni, i crematori e l'ingresso del campo, senza ostacoli o disordini. Solo a un'indagine piú fine, questa lettura si rivela parziale e svela l'aspetto di messinscena funzionale alla ripresa fotografica. Proprio perché l'album è una rappresentazione della Shoah come processo amministrativo, secondo la prospettiva dei criminali, le foto enfatizzano gli aspetti di efficienza e di ordine delle operazioni con inquadrature

studiate e incomplete, mascherando l'atmosfera segnata dal terrore e dalla violenza piú brutale che tutti i sopravvissuti hanno raccontato: il caos degli arrivi e della separazione delle famiglie, i pianti dei bambini, il dolore degli ammalati e moribondi, le urla e le frustate delle SS e dei kapò, il latrare minaccioso dei cani.

Sul fronte opposto a come i perpetratori hanno voluto celebrare il loro "lavoro" ad Auschwitz attraverso questo reportage, le quattro fotografie clandestine scattate dal Sonderkommando ci offrono una visione molto diversa, non solo perché provengono dallo sguardo delle vittime su se stesse e sulla propria distruzione, ma per il significato profondo che trasmettono e che travalica i limiti di ciò che sono riuscite a catturare. Per comprendere l'eccezionalità di questi scatti occorre innanzitutto raccontare l'impresa eroica che permise a un piccolo gruppo di prigionieri di realizzarli, avendo cura di rilevare come l'atto stesso di fotografare, in quel contesto, poche sequenze del processo di sterminio, con un fattore di rischio enorme e forti limiti oggettivi, sia altrettanto importante del contenuto delle immagini.

Al di là del fatto che in alcune parti del racconto, forse trasmesse in maniera romanzata, o ricostruite per approssimazione, restano delle zone d'ombra, lo svolgimento dei fatti è provato dall'esistenza stessa delle fotografie che aprono uno squarcio di luce sul buco nero del cuore della Shoah: l'uccisione nei crematori di Birkenau e la cremazione dei cadaveri.

Non è un dettaglio ricordare come solo negli ultimi decenni gli storici della Shoah abbiano iniziato ad analizzare le fotografie con lo stesso rigore e qualità di attenzione con cui la disciplina tratta altri tipi di fonti. Questo vale, però, in generale per il rapporto tra fotografia e storia, ogni volta che l'immagine viene considerata meramente come illustrazione al testo. La disattenzione, lo sguardo influenzato da altri obiettivi (ad esempio, la pretesa che una fotografia spieghi qualcosa o documenti un evento esattamente come si è svolto), l'assenza di un metodo comparativo tra prospettive e documenti diversi sono all'origine di una proliferazione di informazioni approssimative, non sufficientemente verificate, come accade per quegli scatti della Shoah e dei campi continuamente presentati nei libri di storia, dove spesso la didascalia non coincide con quella originale, né collima con il contesto che produsse l'immagine.

Il contesto dell'azione delle foto: Auschwitz nel 1944, l'apice dello sterminio.

Quando le quattro fotografie vennero scattate, molto probabilmente nel luglio 1944, Auschwitz era un complesso concentrazionario alla sua massima estensione, con oltre quaranta campi, di cui Birkenau era il piú vasto e il piú grande di tutto il sistema di campi nazisti. Parallelamente a questa funzione d'internare e schiavizzare

migliaia di prigionieri di varie nazionalità, orientamento politico e fede religiosa, dall'estate 1943 Auschwitz svolgeva anche un ruolo centrale nella Soluzione finale, disponendo di attrezzature avanzate per l'assassinio di massa degli ebrei col gas, quattro crematori dotati di camere a gas, zona spogliatoio per le vittime e una stanza dotata di forni crematori [7].

La cronologia è uno degli elementi imprescindibili della ricostruzione storica. All'epoca dei fatti, la frequenza dei trasporti dei deportati era particolarmente intensa e complessa da gestire, dopo un periodo di rallentamento e diminuzione degli arrivi dei convogli, tra l'autunno 1943 e i primi mesi del 1944 [8].

A maggio 1944, quando l'Ispettorato generale dei campi comunicò alla direzione del *KL* di Auschwitz che erano in arrivo 142 trasporti di ebrei catturati in territorio ungherese, la macchina dello sterminio riprese a funzionare a pieno ritmo, ma richiese di perfezionare le infrastrutture del sistema di uccisione. Degli oltre 430 000 ebrei che sbarcarono sulla *Judenrampe* di Birkenau tra il 15 maggio e il 9 luglio 1944, almeno il 75 per cento fu assassinato all'arrivo [9].

Per le SS che amministravano Auschwitz, dover gestire in poche settimane l'uccisione di un cosí alto numero di persone significò mettere alla prova la capacità delle infrastrutture già installate, determinando l'urgenza di potenziarle e integrarle con altre strutture. Se bastavano 15-20 minuti per assassinare contemporaneamente migliaia di persone nelle camere a gas, per incenerirne i cadaveri occorrevano invece diverse ore e l'insieme dei forni crematori non era in grado di tenere il passo col ritmo delle uccisioni.

L'esperienza di Höß si rivelò determinante per prendere in mano le cose e potenziare l'attività omicida di Birkenau. Diversi furono i lavori intrapresi sotto il suo coordinamento: venne completato il prolungamento dei binari fino al delimitare del campo, costruendo una seconda banchina di arrivo e un nuovo portone di ingresso dei treni che permise di accorciare il percorso delle vittime verso i crematori. Nel crematorio V, dove lavorava il Sonderkommando che scattò le foto, fu ricavata una quarta camera a gas e installato un impianto di ventilazione per snellire le operazioni tra un'uccisione e l'altra, in modo che tutte le camere potessero funzionare a pieno ritmo. Inoltre, furono scavate cinque grandi fosse comuni per la cremazione a cielo aperto.

Si pensò anche a ripristinare il Bunker II, una delle prime due camere a gas rudimentali che erano state messe in funzione nel 1942, riadattando due case coloniche, poi dismesse ai primi mesi del 1943 con la consegna dei nuovi crematori. Anche il numero di prigionieri del Sonderkommando venne notevolmente incrementato, portando l'effettivo a 900 unità, secondo le liste di impiego datate giugno 1944 che si sono conservate [10].

Mentre ad Auschwitz erano in corso i preparativi per assassinare gli ebrei

d’Ungheria, i prigionieri del Sonderkommando progettavano da mesi una rivolta per tentare disperatamente di scappare o, quanto meno, di morire con la dignità dei combattenti. La decisione era maturata già nel corso del 1943, probabilmente quando si accorsero che il rallentamento dei trasporti di ebrei e, di conseguenza, la diminuzione dell’attività dei crematori, metteva a rischio la loro stessa vita, come lavoratori non piú indispensabili per far funzionare le camere a gas. A questo si aggiunse la consapevolezza angosciante che nessun intervento esterno, militare o politico, sarebbe arrivato in tempo per salvarli [11].

40. Il crematorio V di Auschwitz, a Birkenau, nel 1943-44.

Numerosi fattori concorsero a posticipare piú volte l’insurrezione, che avvenne poi il 7 ottobre 1944: non solo il rischio dell’impresa per le condizioni di stretta sorveglianza del campo, ma sul rinvio della rivolta influí anche il peso delle divergenze interne tra i vari gruppi di Resistenza clandestina, tra i quali ricopriva un ruolo autorevole il movimento clandestino internazionale, costituito soprattutto da prigionieri politici polacchi e austriaci non ebrei (tra questi, Hermann Langbein [12]). Fu da questo movimento che nel maggio 1943 si formò un centro di coordinamento col nome di Kampfgruppe Auschwitz («Gruppo di combattimento di Auschwitz»). Di orientamento comunista e socialista, il Kampfgruppe Auschwitz era propenso a

sostenere una rivolta armata nel campo, a condizione di individuare il momento giusto, ovvero non prima che l'Armata Rossa fosse sufficientemente vicina al campo per assicurare manforte agli insorti. Dal canto loro, i prigionieri del Sonderkommando, che erano costretti ogni giorno ad assistere allo sterminio nei suoi aspetti piú macabri, presagivano con maggiore urgenza e angoscia la loro fine imminente, soprattutto dopo che appresero che i 227 compagni trasferiti il 25 febbraio 1944 a Lublino-Majdanek come lavoratori forzati erano stati uccisi all'arrivo. La notizia confermò le intenzioni delle SS di procedere all'eliminazione dei prigionieri piú scomodi che erano stati testimoni dello sterminio, anche con l'inganno di un trasferimento in un altro campo [13].

Nei primi mesi del 1944, l'esortazione disperata degli uomini del Sonderkommando a lanciare la rivolta con l'appoggio del movimento internazionale, peraltro ben piú organizzato per intervenire militarmente, si scontrava con i tentennamenti e i rinvii dei compagni del nucleo di Resistenza. L'operazione di reperire armi e polvere esplosiva, trafugandole presso la fabbrica Union-Werke con la complicità di alcune prigioniere che la nascondevano nelle pieghe dei vestiti, richiese diversi mesi [14].

Fu in questo lasso di tempo, tra l'urgenza avvertita dai prigionieri addetti ai crematori, disposti a ribellarsi a ogni costo, e la prudenza dei detenuti politici che militavano nel principale nucleo clandestino di Resistenza, che al Sonderkommando fu chiesto di raccogliere informazioni piú precise sullo sterminio e prove visive da trasmettere alla Resistenza polacca a Cracovia.

Va ricordato che già dalla seconda metà del 1943 i prigionieri di queste squadre assegnate al funzionamento dei crematori avevano iniziato a tentare di opporsi in qualche modo all'impresa di distruzione totale che li vedeva testimoni impotenti, ma anche condannati a fare la stessa fine. Prima di dar vita alla rivolta armata che necessitava di una rete di sostegno importante all'interno del campo, se non altro per far arrivare munizioni e informazioni utili, alcuni prigionieri del Sonderkommando (tra i quali Marcel Nadjari, Załmen Gradowski, Leyb Langfus, Załmen Lewental, dei quali solo il primo sopravvisse) avevano deciso di documentare lo sterminio coi mezzi a disposizione, scrivendo appunti e diari, ricopiando le liste dei trasporti o annotando il numero delle vittime, nascondendo nel terreno limitrofo alle camere le fotografie dei propri cari che le vittime portavano con sé nell'ultimo viaggio verso Auschwitz. Insieme alla prova del crimine, sotterrare le immagini dei vivi prima che diventassero cenere costituiva un'azione di denuncia e di resistenza al tempo stesso [15].

Fotografare lo sterminio espose il Sonderkommando a rischi enormi, per il contesto infernale in cui si svolgevano le operazioni di messa a morte, sempre sotto stretta sorveglianza delle SS e dei kapò, eppure questi uomini riuscirono in un'impresa estremamente difficile che contribuí a rendere visibile ciò che i carnefici

avrebbero voluto cancellare per sempre facendo della Shoah una pagina bianca senza immagini [16].

Proviamo ora a raccontare come si svolsero i fatti.

La ricostruzione dei fatti, tra aspetti documentati e un velo di leggenda.

Se le circostanze in cui vennero realizzate queste foto sono abbastanza note da tempo, sulla vicenda permane un alone di mistero dovuto al fatto che alcuni dettagli o aspetti non sono stati sufficientemente documentati, a partire da chi effettivamente prese parte all'azione e con quale ruolo.

La ricostruzione si è basata per lungo tempo unicamente sui ricordi di due sopravvissuti, direttamente coinvolti nell'azione: Alter Fajnzylberg (o Feinsilber) [17] e Dawid Szmulewski, entrambi ebrei polacchi. Il racconto può riassumersi come segue: nell'estate 1944, alcuni prigionieri del Sonderkommando del crematorio V, da mesi in collegamento con la rete di Resistenza interna al campo, danneggiarono intenzionalmente il tetto dell'edificio per sollecitare un intervento di riparazione. L'operaio che giunse sul posto, Dawid Szmulewski (secondo un'altra fonte, un lavoratore civile polacco), portò una macchina fotografica nascosta nel doppio fondo di un secchio con materiali da costruzione [18]. Uno dei detenuti scattò quattro fotografie, mentre altri compagni facevano la guardia. Quindi, il fotografo improvvisato estrasse il rullino e lo consegnò a Szmulewski (forse lo diede a un compagno che lo fece pervenire a Szmulewski), prima di riunirsi alla squadra del suo Kommando. Fu Alter Fajnzylberg a sotterrare poi la macchina fotografica nei pressi del crematorio, insieme ad altre prove del crimine [19]. La pellicola, sempre occultata nel secchio di materiale da costruzione, giunse al campo principale nelle mani del Gruppo di combattimento, che qualche giorno dopo – o forse alcune settimane piú tardi – riuscí a farla arrivare alla Resistenza polacca a Cracovia, attraverso un tubetto di dentifricio appositamente svuotato. Fu necessaria una catena di solidarietà e di eroismo straordinaria per ottenere un simile risultato, anche se non conosciamo né il numero esatto dei prigionieri coinvolti, né le loro identità complete.

Malgrado questo sforzo incredibile, le foto non servirono ad allertare le forze alleate, né, pertanto, a fermare la Shoah. Le uccisioni proseguirono fino all'autunno, quando Himmler ordinò di sospendere le gassazioni. Il crematorio V fu l'ultimo a cessare di funzionare (anche se dall'autunno 1944 servì solo per incenerire i corpi), fatto saltare in aria il 26 gennaio 1945 dalle SS prima di abbandonare precipitosamente il campo.

Prima ancora di osservare con attenzione i quattro scatti clandestini, è d'obbligo interrogarsi sull'identità del fotografo, non solo per una curiosità naturale nei

confronti del protagonista principale dell'azione, ma perché doveva servire una certa dimestichezza con la fotocamera e un sufficiente sangue freddo per inquadrare e scattare in quelle condizioni di grande concitazione e paura.

Dopo anni di ipotesi e speculazioni sulla paternità delle fotografie, il mistero sembrerebbe oggi definitivamente svelato e l'identità corrispondere a quella di un ebreo greco di nome Alex Errera. Il condizionale resta d'obbligo, dal momento che la fonte principale, anche in questo caso la testimonianza di uno dei protagonisti di quell'azione, Alter Fajnzylberg, è lacunosa. Nella prima breve testimonianza rilasciata al Museo di Auschwitz come risposta a una lettera inviata dagli storici polacchi [20], Fajnzylberg nominava solamente il nome del compagno che aveva scattato le foto – «Alex, un ebreo greco il cui cognome non ricordo» – [21], scusandosi di non ricordarne l'identità completa. Nella lunga intervista rilasciata al Museo nel 1985, tornerà con maggiori dettagli sull'episodio, di nuovo senza menzionare per intero l'identità del compagno, che forse non conosceva. Va detto, però, che nei cinque quaderni di appunti scritti in polacco alla fine della guerra, forse allo scopo di pubblicare poi le sue memorie, Fajnzylberg lo nominava anche col cognome Errera («Alekos Errera era un partigiano di Atene») [22], ma il manoscritto rimase per decenni in un cassetto e solo dopo la sua morte il figlio lo consegnò al Mémorial de la Shoah di Parigi per farne oggetto di studio e di pubblicazione [23].

Il prigioniero Alex, che molti altri superstiti ricorderanno per il suo coraggio e per una rocambolesca evasione finita tragicamente, si chiamava in realtà Alberto Israel Errera [24]. Non sono numerose le informazioni biografiche attestate che lo riguardano, a partire dall'incognita che permane sulla sua città natale (Salonicco o Larissa). Sappiamo però l'essenziale, cioè che era un uomo di corporatura massiccia, dotato di forza fisica e di un'indole cordiale, e che durante l'occupazione nazista della Grecia militò nella Resistenza col grado di capitano della marina navale. In clandestinità aveva assunto un nome di battaglia di origine cristiana, Alexandros Michaelides Alexandris, con il diminutivo di Alex o Alekos. Mentre si trovava imprigionato nel penitenziario di Haidari, ad Atene, vennero scoperte la sua vera identità e le sue origini ebraiche. Nell'aprile 1944, Alberto/Alex fu deportato da Atene ad Auschwitz con un trasporto molto numeroso di ebrei, tra i quali i giovani fratelli italiani Shlomo (Salomone) e Moises (Morris) Venezia che condivideranno la stessa sorte di far parte del Sonderkommando [25].

Se a far scattare l'obiettivo fu quasi sicuramente una sola persona, l'impresa delle fotografie fu portata a compimento grazie a un'azione collettiva di Resistenza, in cui ogni membro del gruppo svolse un ruolo essenziale. In mancanza di altre fonti certe, dobbiamo affidarci ancora una volta al racconto di Alter Fajnzylberg.

Il giorno in cui sono state scattate le foto... ci siamo assegnati dei compiti. Alcuni di

> noi dovevano sorvegliare la persona che scattava le foto. In altre parole, dovevamo sorvegliare attentamente che non si avvicinasse nessuno che non conoscesse il segreto e soprattutto che non ci fossero SS in giro nella zona. Finalmente arrivò il momento. Ci radunammo tutti all'ingresso occidentale che conduceva dall'esterno alla camera a gas del crematorio V: non si vedevano SS nella torretta di guardia che dominava la porta dal filo spinato, né vicino al luogo in cui dovevano essere scattate le foto. Alex, l'ebreo greco, estrasse rapidamente la sua macchina fotografica, la puntò verso un cumulo di corpi in fiamme e premette il pulsante. Per questo motivo la fotografia mostra i prigionieri del Sonderkommando che lavorano al cumulo. Una SS era in piedi accanto a loro, ma con le spalle rivolte all'edificio del crematorio. Un'altra foto è stata scattata dall'altro lato dell'edificio, dove donne e uomini si stavano spogliando tra gli alberi. Provenivano da un trasporto che sarebbe stato ucciso nella camera a gas del crematorio V.
>
> Nel descrivere questi eventi, ci tengo a sottolineare ancora una volta che quando vennero scattate queste foto, tutti i prigionieri che ho menzionato erano presenti. In altre parole, anche se fu l'ebreo greco, Alex, a premere il pulsante, si può dire che le foto furono scattate da tutti noi [26].

Gli altri protagonisti dell'impresa furono tre ebrei polacchi, deportati ad Auschwitz nel 1942, pertanto considerati dei veterani del campo per essere ancora in vita nell'estate 1944. I piú giovani erano i fratelli Shlomo (Szlama/Szlojme) e Abraham (Josel) Dragon, poco piú che ventenni all'epoca dell'arresto [27]. Internati nel ghetto di Mława, erano stati deportati agli inizi di dicembre 1942. Il terzo compagno era Dawid Szmulewski, trent'anni, ed era arrivato con Alter Fajnzylberg, piú vecchio di un anno, col primo trasporto di ebrei partito da Compiègne-Drancy il 27 marzo dello stesso anno. Militanti comunisti che avevano combattuto in Spagna contro Francisco Franco, Szmulewski e Fajnzylberg avevano condiviso lo stesso percorso di vita, tra impegno politico, guerra civile, internamento in Francia e deportazione.

Proprio da alcuni ex combattenti nelle Brigate internazionali era nato il primo nucleo di Resistenza a Birkenau e Dawid Szmulewski fu uno dei membri piú attivi, come hanno ricordato diversi sopravvissuti [28]. Di tempra battagliera, Szmulewski aveva aderito dal 1943 al Gruppo di combattimento, che si prodigava con ogni mezzo per salvare dalle esecuzioni i compagni associati al movimento, corrompendo i kapò, procurando medicine, ma anche informando i nuovi arrivati su come sperare di salvarsi e preparando le evasioni.

Mentre Errera, i fratelli Dragon e Fajnzylberg furono assegnati alle squadre del Sonderkommando, pare accertato che Szmulewski non ne fece mai parte, ma svolse le mansioni di operaio addetto alla manutenzione dei tetti, un compito che gli permetteva di muoversi abbastanza liberamente tra Auschwitz e Birkenau, portando

illegalmente messaggi, cibo o medicine ai compagni [29]. Non è del tutto chiaro come i prigionieri del crematorio V siano venuti in possesso di una macchina fotografica, ma l'ipotesi piú probabile è che sia stata ritrovata nei magazzini del *Kanada*, dove le SS facevano raccogliere e smistare tutti gli oggetti rubati agli ebrei deportati. Tramite una catena di solidarietà interna, l'apparecchio fu consegnato al gruppo di Resistenza di cui Dawid Szmulewski era membro. Quasi tutte le ricostruzioni storiche, a partire da una fonte autorevole come Hermann Langbein [30], gli attribuiscono il merito di aver portato la macchina fotografica nella baracca 13, dove fino agli inizi dell'estate 1944 erano alloggiati i prigionieri del Sonderkommando [31]. Non è facile, tuttavia, giustificare la sua presenza nell'area del crematorio V il giorno in cui vennero scattate le foto, anche perché la testimonianza di Szmulewski è risultata in diversi punti poco attendibile, persino romanzata, soprattutto quando lasciò credere che avesse azionato lui la macchina e realizzato le foto [32]. Peraltro, non sappiamo per quanto tempo l'apparecchio rimase nascosto prima di essere utilizzato.

Quel che è certo, è che i cinque prigionieri che parteciparono all'azione e di cui oggi conosciamo il nome erano tutti uomini temprati dalla fatica e di animo coraggioso, abbastanza giovani per sperare di sopravvivere e sufficientemente disperati per tentare un gesto inaudito come fotografare lo sterminio in corso. Per quale ragione per il compito piú pericoloso fu scelto Alberto/Alex, che a differenza dei compagni era nel campo solo da pochi mesi, quindi non poteva certo considerarsi un *anziano*, cioè esperto di come funzionava Auschwitz? Per quanto ne sappiamo, Errera non aveva nessuna abilità particolare come fotografo, ma era noto e stimato all'interno dei gruppi clandestini di Auschwitz, in ragione della sua militanza nella Resistenza greca. Diversi superstiti l'hanno ricordato come una persona dal temperamento determinato e sprezzante del pericolo, carismatico e affidabile, o ne avevano sentito parlare all'interno del campo. Ne abbiamo un esempio dalle parole di Shlomo Venezia, che era stato assegnato a un altro Sonderkommando, quindi difficilmente può averlo conosciuto di persona: «Alekos come lo chiamavano i greci, era un vero eroe, molto rispettato tra noi» [33].

L'autore delle quattro fotografie non seppe mai che cosa aveva catturato l'obiettivo, né che il rullino riuscí a giungere nelle mani della Resistenza polacca. Appena pochi giorni dopo aver compiuto quell'impresa, tentò la fuga. La rivolta del Sonderkommando, programmata a metà giugno, era stata rinviata senza una data precisa, prostrando l'animo dei prigionieri che si trovavano nel cuore dell'inferno, obbligati continuamente a vedere lo scempio dei corpi dei loro compagni uccisi.

Mentre era sulla sponda della Vistola con due o tre compagni a buttare le ceneri delle vittime nella natura, Alberto Errera disarmò le poche SS che li scortavano e si tuffò nel fiume, sperando di attraversarlo a nuoto grazie al suo fisico ben allenato. La fuga aveva però scarse probabilità di riuscita, non solo perché Errera non conosceva

la topografia della zona – il campo di Auschwitz era ubicato all'interno di una vasta area sorvegliata dai tedeschi di 40 chilometri quadrati – ma perché non parlava polacco, non aveva conoscenze fidate sul posto, non disponeva di armi, né di documenti o di soldi. Morí per le ferite riportate dai colpi di arma da fuoco delle SS. La notizia della sua evasione è registrata in un verbale della polizia della cittadina di Auschwitz del 9 agosto 1944, un elemento che prova che le fotografie furono scattate prima di quel giorno [34].

È giunto ora il momento di osservare da vicino gli scatti realizzati dal Sonderkommando, che si strutturano in due diverse sequenze delle fasi preparatorie e finali dell'assassinio di massa: la svestizione delle vittime e la cremazione dei corpi, entrambe all'aperto.

Conviene tenere presente che fu possibile effettuare le fotografie solo perché nella tarda primavera ed estate 1944 alcune fasi del processo dello sterminio degli ebrei si svolgevano anche al di fuori dell'edificio del crematorio V. L'uccisione all'interno della camera a gas non era oggettivamente una scena rappresentabile per un prigioniero.

Cosa mostrano le quattro fotografie.

Per illustrare le fotografie non seguiremo l'ordine di sequenza degli scatti (280-281-282-283) attribuito dagli archivisti del Museo di Auschwitz, che ricevettero le stampe a contatto nel 1985. Già piú di vent'anni fa, infatti, lo storico della fotografia Clément Chéroux aveva messo in risalto come un'analisi piú attenta delle immagini dimostrasse che la serie corretta andava letta in senso esattamente opposto a quella proposta dal Museo, vale a dire, organizzata in due dittici, di cui il primo (283-282) era stato ripreso all'aperto e il secondo (281-280) dall'interno del crematorio V [35].

La prova sembra venire da un dettaglio che si può cogliere nella foto 281 (fig. 43), dove sul bordo di contatto sul lato sinistro appare una striscia di un'altra immagine che appartiene, per continuità nella pellicola e nell'ordine cronologico degli scatti, alla fotografia precedente. S'intravedono le foglie delle betulle e un tronco d'albero, elementi paesaggistici che sono riconoscibili nella fotografia repertoriata col numero 282, che, dunque, deve essere stata scattata prima della n. 281, a dispetto della numerazione archivistica. Escludendo l'ipotesi che Alberto Errera abbia potuto entrare e uscire dal crematorio per scattare prima una foto da dentro la camera a gas e poi la seguente all'aperto, quindi rientrare nell'edificio per scattare la terza volta e, infine, uscire di nuovo per realizzare l'ultimo scatto, è ragionevole credere che la successione corretta delle immagini sia la seguente: 283-282-281-280, vale a dire prima all'esterno e poi dall'interno [36]. Indubbiamente si potrebbe obiettare che in un

ordine o nell'altro, sostanzialmente nulla cambia rispetto alle prove raccolte e a come andarono i fatti. Tuttavia, questo genere di osservazioni aiuta a far emergere la necessità di sottoporre le fotografie al rigore scientifico della disciplina storica, cosí come avviene piú frequentemente con altri tipi di fonti.

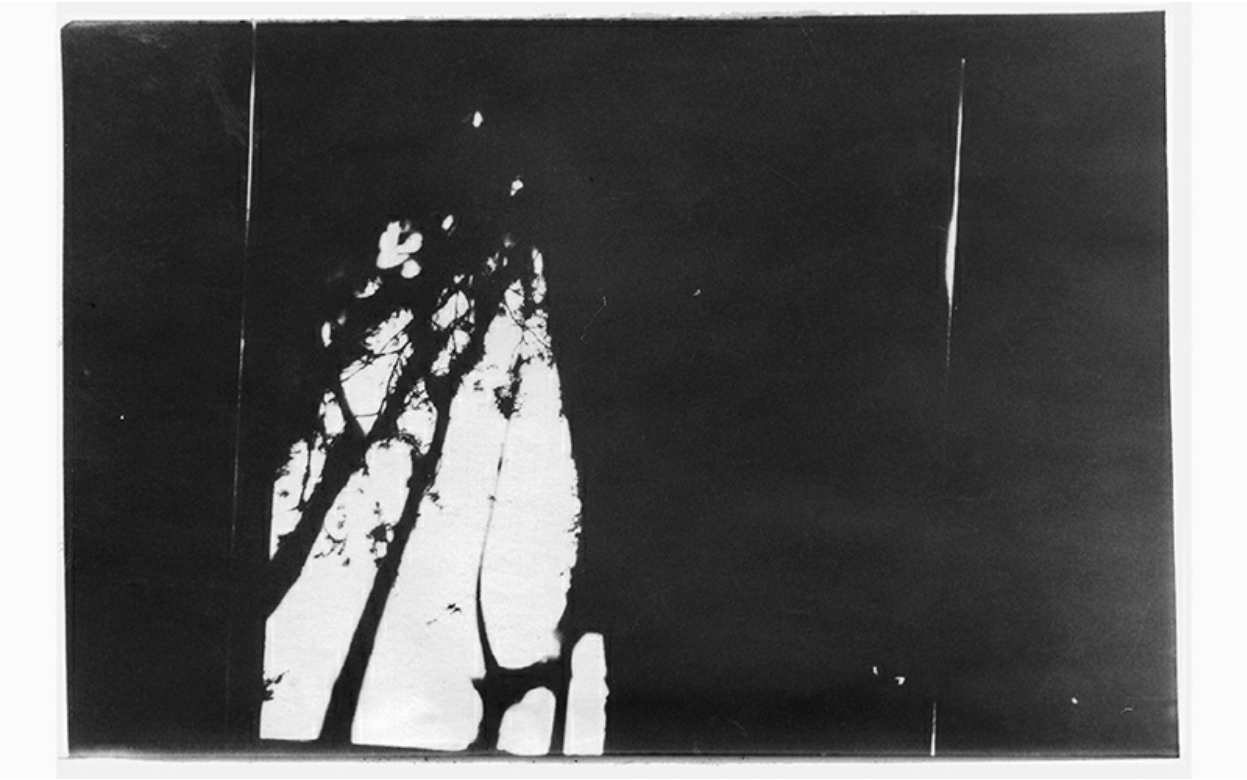
Ipotizzando che la sequenza corretta sia quella che inizia con il dittico all'aperto, vediamo le prime due fotografie, mantenendo la numerazione archivistica del Museo.

Alberto Errera, confuso tra i compagni della sua squadra che devono occuparsi di ripulire le camere a gas e della cremazione dei cadaveri, a un certo punto, mentre si trova già all'esterno, si stacca dal gruppo e passa rasente il muro dell'edificio, dirigendosi verso il lato sud, con la macchina fotografica nascosta da qualche parte (sotto ai vestiti della divisa da prigioniero?) Non può fermarsi a inquadrare e a scattare, è assolutamente troppo pericoloso, per la presenza dei kapò e delle SS, ma anche perché la missione deve svolgersi con la massima prudenza e, quindi, non tutti i detenuti sono stati informati che quel giorno è in corso l'operazione delle foto [37]. Interrompere il lavoro per guardare con curiosità e stupore un compagno che aziona la fotocamera significherebbe mettere a repentaglio la vita di tutto il Sonderkommando.

Nel momento in cui il fotografo sta incamminandosi fuori dal crematorio, un gruppo di donne arrivate da poco con un trasporto di deportazione, molto probabilmente dall'Ungheria, è costretto a spogliarsi all'aperto, per poi dirigersi a passo di corsa verso le camere a gas. L'area improvvisata di svestizione si trova praticamente attigua al boschetto di betulle. Per Errera, sistemare il visore della fotocamera all'altezza dell'occhio è indubbiamente troppo rischioso, quindi opta per scattare frettolosamente, alla meno peggio, continuando a camminare intorno all'edificio, onde simulare la sua partecipazione alla squadra di lavoro. Forse ha nascosto l'apparecchio sotto la giacca, azionandolo dal basso verso l'alto, oppure lo tiene all'altezza della vita, con le braccia stese [38].

In queste condizioni, il fotografo ha colto due scatti, entrambi difficili da decifrare. Il primo (n. 283; fig. 41) presenta qualcosa che si fa fatica a identificare, una larga fascia nera, o un contorno, con diverse linee scure che attraversano parte dell'inquadratura a formare un intrico e fanno pensare a un'immagine catturata da dietro un reticolato, come se tra l'occhio del fotografo e la scena ci fosse un ostacolo che ne ha limitato la visibilità. In realtà, l'immagine è sfocata perché scattata controluce, con il sole che abbaglia e crea questo effetto di chiaro e scuro tra il cielo e le cime delle betulle. Si tratta infatti dell'elemento boschivo di Birkenau. Al di là di quello che non si vede, o non si capisce della fotografia, la sua stessa esistenza prova l'urgenza con cui ha dovuto operare il fotografo, quasi sicuramente camminando a passo di corsa, e la sua volontà disperata, ma determinata, di strappare una prima immagine alla realtà dello sterminio e tentare a ogni costo di dare forma

all’inimmaginabile [39].



41. Fotografia n. 283, scattata dal Sonderkommando nell’estate 1944 a Birkenau.

42. Fotografia n. 282, scattata dal Sonderkommando nell’estate 1944 a Birkenau.

Il secondo scatto di questa sequenza (n. 282; fig. 42) appare appena piú decifrabile, ma a condizione di posizionare lo sguardo su ciò che appare nell’angolo in basso a sinistra. È qui che si scorge, infatti, un gruppo di donne svestite. Tre sono colte piú in primo piano delle altre. Alcune sembrano attendere qualcosa, altre sono in movimento. Sebbene l’immagine sia piuttosto mossa, ingrandendola con una lente si può individuare un prigioniero del Sonderkommando, in piedi con il berretto (dietro alla donna che cammina quasi al centro della scena, frontalmente all’obiettivo) e sull’angolo destro, subito dietro l’ingrandimento scuro del tronco centrale, s’intravede il comignolo del crematorio V. Anche in questo caso il fotografo non ha potuto fermarsi a riprendere con calma e l’inquadratura risulta storta; è comunque riuscito a catturare qualcosa di piú, rispetto al primo scatto. Si era reso conto di aver fotografato solo la cima degli alberi e realizzare la seconda immagine gli ha richiesto di fare un

ulteriore sforzo per direzionare meglio l'obiettivo?

Non vi è dubbio che la conoscenza della topografia del centro di sterminio di Birkenau nell'estate 1944 aiuti a comprendere meglio la fotografia con le donne. A differenza dei crematori piú grandi, il II e il III, che ricevevano le vittime in una sala di svestizione interrata rispetto al livello del suolo, quelli piú piccoli, il IV e il V, disponevano di spazi limitati da adibire a spogliatoio, collocati allo stesso livello delle camere a gas. Con l'arrivo massiccio di migliaia di ebrei dall'Ungheria, per snellire le operazioni preliminari all'uccisione la direzione di Auschwitz fece costruire degli annessi collocati a pochi metri dai crematori. In questo modo, le vittime venivano fatte spogliare simultaneamente in due gruppi, uno nella sala di svestizione interna e un altro nella baracca spogliatoio esterna, per poi indirizzarli verso una delle camere a gas disponibili.

Sebbene il racconto di queste fotografie le collochi in uno spazio temporale di azione molto ristretto (una manciata di minuti?), in realtà, osservando la direzione dei raggi solari è plausibile che siano trascorse diverse ore nella stessa giornata tra le due serie di scatti. Questo ha implicato per il prigioniero-fotografo tenere nascosta su di sé la macchina fotografica e continuare a svolgere il suo lavoro nel Sonderkommando per un certo tempo [40]. In un secondo momento, quindi, Alberto Errera s'introduce all'interno del crematorio, sostando sull'uscio della porta di una delle camere a gas che danno direttamente sull'esterno. Protetto dall'oscurità, punta la macchina verso la zona delle fosse comuni dove in quel momento il Sonderkommando sta sistemando i corpi degli ebrei uccisi per la cremazione all'aperto. L'obiettivo coglie due volte (281 e 280) un piccolo gruppo di prigionieri mentre trascina a mano i cadaveri nudi delle vittime sul ciglio della fossa, sistemandoli gli uni sugli altri come una catasta di legna da bruciare.

Siamo in pieno giorno, le foto sono scattate a distanza di pochi metri dai soggetti ripresi. La cornice nera ci fa pensare a una scena colta da uno spazio buio, catturata furtivamente da dietro il riparo di qualcosa che impedisce al fotografo di mostrarsi e di inquadrare bene. L'idea di clandestinità e di pericolosità sta in questo bordo ingombrante, e tuttavia necessario per disegnare il contesto dell'urgenza con cui furono realizzati gli scatti. Eppure delle due foto, una appare piú centrata e dall'inquadratura leggermente piú ferma (n. 280; fig. 44), come se il fotografo avesse preso coraggio e si fosse spostato, per un attimo, piú al centro dell'apertura della porta per scattare frontalmente, assumendosi cosí un rischio ancora maggiore. La comparazione tra i due scatti ha permesso infatti ad alcuni studiosi d'ipotizzare che la prima a essere stata realizzata sia quella meno posata e netta (n. 281; fig. 43) [41].

Va ricordato che il compito a cui erano costretti giorno e notte i detenuti del Sonderkommando era tremendo: dopo essere stati testimoni degli ultimi istanti di vita di famiglie intere, dovevano manipolare i loro corpi uccisi, oscenamente sfigurati e

scomposti da una morte atroce nella camera a gas, ai quali veniva strappato ogni elemento di umanità (i capelli delle donne, i denti d'oro, le protesi) prima di essere completamente distrutti. Toccava a questi prigionieri bruciare i cadaveri, trascinandoli a mani nude, frantumare le loro ossa per mescolare le ceneri e buttarle nella natura, ma anche ripulire le camere a gas dopo ogni uccisione, lavando via sangue ed escrementi.

Svolgere queste mansioni orribili comportava l'obbligo di *vedere* ogni dettaglio di quel crimine spaventoso che si compiva ad Auschwitz, essere *testimoni oculari* dello sterminio. Ma quello a cui dovevano assistere ogni giorno era destinato a rimanere un segreto nella volontà dei carnefici, che intendevano non solo uccidere tutti gli ebrei, uno dopo l'altro, ma anche far sparire le prove del crimine. Considerati portatori di segreto (*Geheimnisträger*), gli uomini del Sonderkommando erano registrati su liste a parte gestite dalla polizia politica del campo; inoltre erano alloggiati in baracche separate da quelle degli altri prigionieri. Non potevano comunicare con le altre squadre di lavoro, sebbene la rete interna di Resistenza permise di allacciare qualche contatto, come dimostra la stessa azione delle fotografie. Nemmeno le SS che lavoravano in altri settori del campo erano autorizzate a entrare nei crematori.

Nell'estate 1944, con la cremazione a cielo aperto nelle fosse comuni, l'uso simultaneo dei crematori e del Bunker II, la catena del processo di messa a morte fece sembrare l'inferno di Dante una metafora sbiadita anche per le stesse SS. Secondo Shlomo Dragon, la visione di come venivano scempiati i corpi delle vittime risultò intollerabile anche per molti assassini[42]. Del resto, per comprendere quello che le quattro fotografie hanno cercato di rappresentare, ci aiutano i ricordi dei pochi superstiti del Sonderkommando, che lavorarono nei diversi crematori. Uno di questi è Filip Müller, ebreo slovacco che sopravvisse a piú di due anni e mezzo di prigionia ad Auschwitz, principalmente nelle squadre addette alle camere a gas. Il suo racconto disegna una scena raccapricciante, la stessa che vide Alberto Errera mentre scattò le foto:

> Dopo aver rovesciato il grasso (umano) nella fossa, in ogni angolo, si alzavano dei getti di fiamme che sibilavano e crepitavano. Le volute di fumo oscuravano l'aria diffondendo un odore d'olio, di grasso, di benzolo e di carne bruciata. La squadra del giorno composta di circa centoquaranta detenuti lavorava nel settore dei crematori IV e V. Circa venticinque portatori di cadaveri erano occupati ad evacuare i corpi delle tre camere a gas del crematorio V e a trascinarli fino alle fosse […] Le sentinelle delle SS che stavano nei posti di osservazione al di là del filo spinato, nel settore delle fosse […] sembravano piuttosto turbate dallo spettacolo dantesco di cui erano testimoni e per molti era difficile sostenere la vista di queste terribili scene che si svolgevano sotto i loro occhi […][43].

Tornando a osservare le due foto scattate dall’interno, si colgono altri dettagli. La pira dei corpi, da cui si alza una fitta coltre di fumo, è vicina al bosco di betulle che circondava Birkenau; si intravede la recinzione metallica che insieme alla vegetazione separava l’area attrezzata allo sterminio dal campo di concentramento e dall’area circostante. I prigionieri non indossano la divisa a righe, tipica del sistema concentrazionario nazista, ma vestono tutti uguali con camicia, pantaloni e un berretto. Non ci sono cadaveri nel tratto di terreno sassoso che dalla soglia della porta della camera a gas conduce al rogo, un particolare che sembra indicare che fosse già stata interamente svuotata e che i corpi si trovavano tutti sul posto della cremazione (il che avvalora l’ipotesi che sia trascorso del tempo tra la prima e la seconda serie di scatti).

43. Fotografia n. 281, scattata dal Sonderkommando nell’estate 1944 a Birkenau.

44. Fotografie n. 280, scattata dal Sonderkommando nell’estate 1944 a Birkenau.

Dawid Szmulewski e Alter Fajnzylberg hanno fornito preziose informazioni su come si svolse la preparazione dell’azione e come venne portata a compimento. Innanzitutto, la macchina fotografica conteneva solo un pezzetto di pellicola, in gran parte già stampata. La misera dotazione tecnica, il poco rullino, nessun teleobiettivo influirono sulla qualità delle inquadrature, insieme all’estremo pericolo del contesto e alla necessità di scattare in pochi minuti. Queste limitazioni oggettive, oltre alla particolarità della situazione, spiegano la scelta del fotografo di azionare la macchina, la prima volta, in movimento mentre si trovava all’aperto e, la seconda volta,

dall’unica posizione sufficientemente nascosta per non farsi scoprire, l’interno della camera a gas, già ripulita dei corpi.

Mentre «Alex il greco» scattava le foto, gli altri tre compagni rimasero tutto il tempo al suo fianco per fare la guardia, mentre resta da provare la presenza di Dawid Szmulewski sul posto, punto su cui Alter Fajnzylberg tace anche nel suo diario nel 1945, steso appena rientrato in Francia dopo la Liberazione. Quarant’anni dopo, intervistato a lungo dagli storici del Museo di Auschwitz, ricorderà il giorno in cui vennero scattate le foto e di aver consegnato la pellicola a Szmulewski, ma non di averlo visto tra loro quel giorno dell’estate 1944, né tantomeno che fosse in piedi sul tetto del crematorio, fingendosi intento a lavori di riparazione [44].

Il destino delle foto e la diffusione nel dopoguerra, tra manipolazione estetica e distorsione di significato.

Dopo l’ultimo scatto, la macchina fotografica venne sotterrata da qualche parte nell’area del crematorio e il rullino consegnato a Dawid Szmulewski. Sarà lui stesso nel dopoguerra a testimoniare di aver ricevuto la pellicola e di averla fatta arrivare ai dirigenti del Kampfgruppe, che si adoperarono per farla uscire dal campo e recapitarla alla Resistenza polacca a Cracovia.

Se anche Fajnzylberg ha confermato nel 1985 di aver messo il rullino nelle mani di Szmulewski, dove si incontrarono i due prigionieri? È evidente che uno dei due dovette trovare il modo di uscire dall’area del crematorio V o di entrarvi. Quanto tempo rimase nascosta la pellicola prima che fosse possibile escogitare un sistema per inviarla alla Resistenza? E quante persone furono coinvolte, tra i detenuti e le detenute di Auschwitz, per portare a compimento un’impresa simile? Sono domande destinate, forse, a rimanere per sempre senza risposta, ma è chiaro che niente di tutto quel che accadde avrebbe potuto realizzarsi senza una catena di solidarietà interna che coinvolgesse altri prigionieri oltre i cinque nomi noti dei protagonisti. È giusto ricordare, tra questi, il nome di una giovane civile polacca di ventidue anni, Helena Datoń, impiegata alla mensa delle SS, che svolse il ruolo di staffetta. Accettò di ricevere dal Gruppo di combattimento il rullino con un messaggio e lo nascose in un tubetto vuoto di dentifricio. La ricostruzione dei fatti attribuisce a Helena il merito anche di averlo consegnato nelle mani giuste: ma come vi riuscí?

Non sappiamo neanche se la macchina fotografica sia poi stata dissotterrata e utilizzata per scattare altre foto, ma è documentato che la pellicola giunse a destinazione a Cracovia il 4 settembre 1944, accompagnata da un accorato messaggio firmato da due detenuti politici, Józef Cyrankiewicz e Stanisław Kłódźinski, a conferma dell’autenticità del materiale consegnato. Nel breve testo, scritto di

nascosto e in tutta fretta, si sollecitava l'invio di altri rullini per scattare nuove foto e continuare a raccogliere le prove del crimine.

> Urgente. Inviate il piú rapidamente possibile due rullini di pellicola in metallo per macchina fotografica 6 x 9. Possiamo fare foto. Inviamo foto di Birkenau che mostrano i detenuti inviati alle camere a gas. Una foto rappresenta uno dei roghi all'aria aperta in cui si bruciano i cadaveri, poiché il crematorio non è grande abbastanza per bruciarli tutti. Davanti al rogo cadaveri che stanno per esservi gettati. Un'altra foto riproduce un luogo nel bosco in cui i detenuti si spogliano, cosí credono, per farsi una doccia. A ruota saranno inviati nella camera a gas. Inviate i rullini prima possibile. Inviate subito le foto a Tell [nome in codice di Teresa Lasocka-Estreicher, della Resistenza polacca a Cracovia] – pensiamo che foto ingrandite possano essere inviate piú lontano [45].

Colpisce nella sintesi del messaggio, che fa economia degli articoli e usa frasi brevissime, la descrizione delle operazioni di massacro, come a porre una necessaria didascalia a fotografie che potrebbero non essere comprese all'esterno di Auschwitz. Ma ciò che rende toccante la comunicazione è anche come inizia e come si conclude: «Urgente», «pensiamo che foto ingrandite possano essere inviate piú lontano», legando insieme la richiesta di altra pellicola con la speranza che sia ancora possibile, a settembre 1944, con le uccisioni in pieno corso, far uscire dal campo prove cosí schiaccianti da mobilitare subito le forze alleate.

Malgrado l'eroismo di quegli uomini, le fotografie scattate dal Sonderkommando non sortirono l'effetto sperato e, dal punto di vista delle conseguenze che ebbero sullo sterminio, possono essere considerate un fallimento. Non servirono a far intervenire le forze alleate, che all'epoca avevano perfettamente geolocalizzato Auschwitz. Lo dimostrano le foto aeree scattate il 25 agosto 1944 dall'aviazione americana e britannica [46], in cui il fumo che si sprigiona dalle fosse comuni nei pressi dei crematori IV e V sembra un'immagine speculare di quelle catturate da Alberto Errera.

Le iniziative degli Alleati, tanto gli anglo-americani che i sovietici, avevano come priorità la sconfitta militare della Germania nazista, non la liberazione dei prigionieri dei campi, né l'interruzione delle deportazioni degli ebrei nei centri di sterminio. Dopo che a Cracovia il movimento resistente polacco ricevette le fotografie, non accadde nulla che impedisse alle uccisioni col gas di proseguire fino all'autunno, quando Himmler ordinò di sospenderle. Anche la rivolta del Sonderkommando, che scoppiò il 7 ottobre, si spense in un bagno di sangue.

Da novembre 1944, il crematorio V non venne piú utilizzato per le gassazioni, ma rimase in funzione per eliminare i cadaveri fino all'ultimo giorno in cui le SS restarono a sorvegliare il campo, il 26 gennaio 1945, quando alle prime ore del giorno venne minato e fatto esplodere.

Stampate già nelle settimane successive alla Liberazione dal fotografo polacco Stanisław Mucha, che collaborò coi reporter sovietici per documentare i crimini nazisti, due anni dopo le immagini vennero utilizzate come prove per incriminare una quarantina di criminali nazisti al processo di Auschwitz che si tenne a Cracovia.

Con la creazione del Museo di Auschwitz (14 giugno 1947), che ricomprese parte dell'area dell'ex complesso concentrazionario e centro di sterminio, alcune immagini vennero esposte e riprodotte nella mostra allestita per i visitatori, ma in una versione alterata in laboratorio che aveva lo scopo di renderle piú leggibili. Non è chiaro chi prese l'iniziativa di ritoccare le fotografie, ma quel che è certo è che per decenni diventeranno una delle illustrazioni piú diffuse nei libri di storia della Shoah e nei musei, ma quasi sempre presentate in una versione modificata, aggiungendo o togliendo particolari, e raramente studiate con la giusta attenzione[47]. Pur con un'intenzione comprensibile – mostrare con maggiore evidenza lo sterminio raffigurato nei quattro scatti e aumentare lo choc in colui che guarda le immagini –, la manipolazione operata ha alterato profondamente il contesto in cui furono realizzati gli scatti e, di conseguenza, il significato stesso dell'azione di fotografare in quella situazione apocalittica.

Vediamone un esempio, mettendo a confronto la foto n. 280 ritoccata (fig. 45) con la stampa dall'originale (fig. 46). In primo luogo, il bordo nero che contorna l'immagine come una cornice è stato cancellato, perché ritenuto un'imperfezione, un elemento superfluo per comprendere la scena, vale a dire un ostacolo alla sua leggibilità. Inoltre, la fotografia è stata sottoposta a un processo di alterazione dei colori, per ottenere un effetto di schiaritura che concorre a far risaltare il biancore dei cadaveri delle vittime, nell'intento di aumentare l'effetto di choc e di orrore. La coltre di fumo è stata resa piú bianca e omogenea per spessore e forma, è diventata trasparente, al punto da confondersi col cielo, pur lasciando intravedere in maniera piú nitida della foto originale il reticolato del filo spinato e le cime delle betulle. Infine, anche il terreno che separa il gruppo di prigionieri dal crematorio sembra essere stato ripulito, reso uniforme e livellato, poiché non si notano quasi piú la ghiaia e la morfologia diseguale.

45-46. La fotografia n. 280 ritoccata e in versione originale, a confronto.

La manipolazione estetica si è basata sulla convinzione che le immagini catturate in origine fossero in qualche modo *irrisolte*, cioè troppo imperfette e sfocate per essere decifrabili; da qui la necessità di alterarle per renderle piú presentabili al pubblico, ma anche piú immediatamente sconvolgenti. Il prezzo pagato a causa di questa operazione è stato però quello di una deformazione significativa delle fotografie, tanto per la leggibilità della situazione, quanto per la comprensione del contesto.

Innanzitutto, la scena cosí ritoccata non ha piú nulla di uno scatto rubato che, nelle condizioni in cui fu realizzato, non poteva che risultare imperfetto; al contrario, finisce per assomigliare a un dipinto. Quella che vediamo nella versione manipolata sembra, infatti, l'illustrazione di un quadro dantesco in cui l'uso della luce è finalizzato a far risaltare con maggiore forza visiva il contrasto tra il tappeto dei corpi – indistinguibili nella deturpazione della morte e nel processo di reificazione che i nazisti operavano ad Auschwitz – e i prigionieri del Sonderkommando che vi camminano sopra, li trascinano per le braccia, li accatastano vicini, onde poter svolgere il loro compito tremendo di preparare i cadaveri per la pira accesa nella fossa comune. Anche quello che sembra un particolare di secondo piano, il colore bianco della coltre del fumo, contraddice la verità storica, perché la cremazione dei cadaveri in grande quantità all'aperto produceva un fumo molto scuro e denso, di colore «giallastro-grigiastro» [48], che si liberava nell'aria in forma diseguale, a seconda della direzione in cui tirava il vento. Era un fuoco che bruciava molto lentamente per

la composizione chimica tra la legna che ardeva subito e il grasso del corpo umano che opponeva resistenza, e i prigionieri dovevano alimentarlo manualmente di continuo. La spessa coltre di fumo nascondeva alla vista la profondità delle fosse che si poteva osservare solo sporgendosi sul precipizio [49].

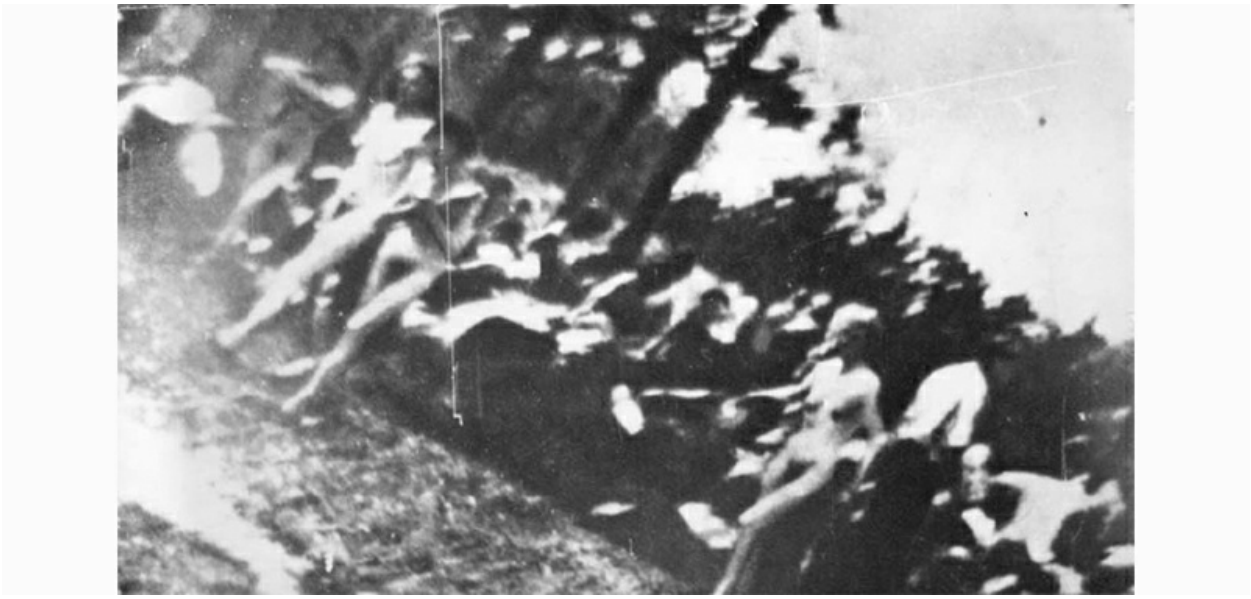
È chiaro che quello che vide del massacro il fotografo di quella scena non coincide con ciò che l'obiettivo della macchina riuscí a catturare. Per contestualizzare e comprendere un'immagine abbiamo bisogno di parole che la descrivano e ne amplino il raggio visivo, parole di testimonianza o di conoscenza storica. Proprio perché consapevoli che senza un testo di accompagnamento quelle foto sarebbero risultate incomprensibili fuori da Auschwitz, Józef Cyrankiewicz e Stanisław Kłódźinski si sforzarono di comunicarne il significato ai compagni della Resistenza.

L'immediatezza e la verità dell'immagine appena descritta nella duplice versione di originale e ritoccata devono, quindi, conciliarsi con l'oscurità e la complessità della sua leggibilità, e questo vale anche per le altre della serie. L'ingrandimento dei soggetti, portati al centro della scena mediante un riposizionamento dell'inquadratura e l'eliminazione del riquadro nero, ha cancellato un elemento imprescindibile per comprendere l'immagine: il contesto estremamente pericoloso dell'atto di fotografare. Eppure si tratta di un elemento da cui non è possibile fare astrazione, perché significherebbe non tenere minimamente conto della posizione nascosta e scomoda dalla quale Alex il greco fu costretto ad agire, impossibilitato a muoversi liberamente per avvicinarsi e inquadrare con piú calma. L'eccezionalità dell'azione di Resistenza nasce proprio dall'ostacolo alla visibilità, nell'opposizione tra il buio del crematorio e la luce piena del sole, ma anche dal livello di pericolo fronteggiato. È nascondendosi nell'ombra del crematorio che Alberto Errera ha catturato sulla pellicola qualcosa che è avvenuto alla luce del giorno, registrando una scena che le SS non avrebbero mai voluto mostrare al mondo esterno.

Non vi è dubbio che la tentazione di rendere le fotografie una riproduzione fedele della realtà possa causare un cortocircuito. Quando si pretende troppo da un'immagine, esagerando il livello di informazione che può darci sui fatti che rappresenta, il rischio a cui si va incontro è quello di contraddire proprio la verità storica.

I ritocchi piú invasivi alle foto del Sonderkommando sono stati apportati all'immagine delle donne nude, in procinto di essere uccise nella camera a gas (n. 282; fig. 47). L'angolo inferiore destro è stato ingrandito e il quadro raffigurante le donne è stato isolato dal resto della scena, come se il fotografo avesse voluto ritrarre intenzionalmente solo questo. A differenza dell'esempio precedente, qui la manipolazione si è spinta persino a inventare elementi che la stampa originale non era in grado di mostrare: alcuni volti delle donne in primo piano sono stati disegnati per renderli piú espressivi, mentre i loro corpi sono stati ringiovaniti, raffigurando dei

seni piú alti e sodi. Anche in questo caso, una delle finalità del ritocco è quella di fare appello all'emozione di chi guarda la fotografia, suscitando orrore e sdegno per la crudeltà di avere ucciso ragazze giovani, nel pieno della loro vita e della salute. Al di là del fatto che l'età e il fisico di queste vittime non possono essere definiti con precisione da un'immagine mossa e molto sfocata, casomai erano proprio le donne ebree piú giovani a essere risparmiate dalla morte immediata, perché venivano scelte per il lavoro forzato, pur tenendo conto che la Shoah prevedeva l'assassinio della maggioranza delle deportate che arrivavano ad Auschwitz.



47. Fotografia n. 282 ritoccata.

Peraltro, proprio questa foto, cosí pesantemente ritoccata, è rimasta a lungo esposta come gigantografia nella mostra permanente del Museo di Auschwitz. Nonostante le critiche legittime degli storici e quelle pretestuose dei negazionisti, la versione alterata dell'immagine sopravvive anche in siti autorevoli come quello dello Yad Vashem. È sorprendente, infatti, che in un articolo di appena una decina di anni fa, dedicato proprio all'analisi di queste quattro immagini, non venga pubblicata la didascalia storicamente corretta in modo da consentire al lettore di comprendere che quello che guarda è un documento visivo manipolato e distorto [50].

In sostanza, gli interventi operati in laboratorio, mossi dalla duplice intenzione di rendere le fotografie piú riuscite esteticamente e documenti storici piú espliciti nel denunciare il crimine e, pertanto, costituire delle prove schiaccianti, hanno sortito l'effetto di scollegarle del tutto dalla loro prospettiva originale, operando «una manipolazione al tempo stesso formale, storica, etica e ontologica» [51]. Pretendere che il valore delle foto stia solamente nel loro statuto di documenti del crimine e che in

quanto tali sia stato ritenuto necessario “ripulirle” per isolare e portare in primo piano ciò che deve essere visto, di fatto finisce per banalizzare la resistenza operata dal Sonderkommando, perché sopprimendo ogni elemento considerato un difetto, se ne sminuisce la portata. La parte nera del contorno, lungi dal poter essere vista come un errore, deve contribuire ad attirare la nostra attenzione proprio sulla dimensione che attribuisce pieno significato a quelle immagini: la dimensione di possibilità. Era, cioè, possibile scattare una foto dello sterminio, in quelle condizioni, solo a prezzo di accettare i limiti della qualità dell’inquadratura e di azionare la macchina nell’unico spazio di visibilità disponibile.

Ma che fine hanno fatto per oltre quarant’anni le prime stampe delle fotografie, realizzate dagli originali? È probabile che siano rimaste dimenticate in archivio fino a quando, nel 1985, Danuta Bystroń Pytlik, militante in un’organizzazione clandestina di Resistenza durante l’occupazione, consegnò al Museo di Auschwitz le stampe da contatto (in numero di sette), fedeli agli originali. Forse dobbiamo credere che solo in quel momento, anche a fronte delle critiche dei negazionisti che bollarono le immagini come falsità, apparve chiaro che fosse necessario mostrare una riproduzione fedele delle fotografie del Sonderkommando.

Considerazioni finali e interrogativi aperti.

Sebbene la storia di questi quattro scatti clandestini dall’abisso dell’inferno sia ormai abbastanza nota anche al di fuori dell’ambito degli specialisti, sulla vicenda permangono delle lacune e degli aspetti oscuri che sollecitano nuovi studi e riflessioni.

Dalle ricerche piú recenti condotte dal Museo di Auschwitz, in particolare da Igor Bartosik, sono emersi tre punti significativi: il primo è l’inconsistenza della teoria del danneggiamento intenzionale del tetto come condizione propedeutica all’impresa, dal momento che questo genere di riparazioni comportava la sospensione delle uccisioni per diversi giorni. Il secondo elemento riconfermerebbe, per mancanza di altre prove, il ruolo di Dawid Szmulewski nell’aver fatto consegnare al Sonderkommando una macchina fotografica trafugata dai magazzini del *Kanada* dove le SS facevano ammassare tutti gli oggetti e i vestiti delle vittime. Ma se non sembrano esserci dubbi sulla sua implicazione nella rete di Resistenza del campo con compiti che gli permettevano di accedere alle informazioni e di trasmetterle, come anche di muoversi piú facilmente di altri compagni (ad esempio recandosi ai magazzini senza destare sospetti), resta difficile da spiegare come Szmulewski abbia potuto essere presente sulla scena quando vennero scattate le foto, al punto da raccontarla come se l’avesse vissuta realmente in prima persona, anche alludendo a un suo ruolo centrale, peraltro

mai ritrattato finché era in vita.

Il terzo aspetto riguarda una datazione piú precisa della realizzazione delle fotografie. Confrontando l'ingrandimento delle due foto coi cadaveri accatastati per la cremazione con la testimonianza di Alter Fajnzylberg e coi documenti di archivio della Zentralbauleitung sulla costruzione del campo, Bartosik ne ha dedotto che la torretta di sorveglianza delle SS posta di fronte alle camere a gas fosse già stata costruita. Il che porta lo storico polacco a datare l'azione a dopo il 5 luglio 1944. Inoltre, consultando i dati disponibili sul picco dei trasporti di ebrei in quel mese, ha constatato come questi fossero diminuiti sensibilmente, se non quasi sospesi, dopo il 20 luglio. Bartosik ne ha dedotto che le foto furono scattate in quel lasso di tempo di due settimane, quando si preparava anche la rivolta del Sonderkommando che invece scoppierà quasi tre mesi piú tardi [52].

Quanto allo stesso Alberto Errera, identificato con Alex il greco e autore delle fotografie, conviene notare come l'associazione tra le due persone e la paternità degli scatti sia avvenuta sulla base di deduzioni tratte comparando le testimonianze e i racconti dei pochi superstiti del Sonderkommando o di altri ex prigionieri, come ad esempio Erikkos Sevillas, ebreo greco deportato ad Auschwitz che ha dichiarato che anche all'interno della Resistenza clandestina del campo il nome in codice di Alberto era Alekos Michaelides Alexandris, come del resto Alter Fajnzylberg si faceva chiamare con la sua falsa identità di Stanisław/Samuel Jankowski.

Il fatto che nelle deposizioni rilasciate pochi mesi dopo la Liberazione dai sopravvissuti di quel Sonderkommando non si faccia menzione al nome di Alberto/Alex, né alle circostanze rocambolesche con cui il rullino uscí dal campo per arrivare a Cracovia alla Resistenza può dimostrare che nell'economia di un racconto di vari anni di prigionia ad Auschwitz, altri fatti, come la rivolta del 7 ottobre 1944, o la descrizione delle operazioni di sterminio, abbiano preso il sopravvento. Inoltre, all'epoca gli ex prigionieri del crematorio V non conoscevano ancora il destino delle fotografie. Shlomo Dragon, che depone davanti alla Commissione d'inchiesta sui crimini nazisti in Polonia nel maggio 1945, meno di un anno dopo i fatti, si limita a dire: «avevamo delle armi e un apparecchio fotografico» [53].

Infine, anche la parte svolta da Helena Datoń resta da accertare meglio. Fu davvero lei a consegnare il rullino nel tubetto di dentifricio a un rappresentante della Resistenza polacca di Cracovia che poteva uscire dal campo? Sul suo ruolo effettivo conosciamo in definitiva troppo poco. In sostanza, l'intero racconto della storia si regge sulla ripetizione delle stesse, scarne informazioni, che sono state desunte dai resoconti dei pochi superstiti o testimoni, i quali, però, non hanno fornito dettagli sufficienti per chiarire tutti gli aspetti.

Ancora una volta, quindi, sono le quattro fotografie (o dovremmo considerarne sette, tralasciando che due sono replicate in maniera quasi identica e insistendo sulla

portata globale dell'atto di fotografare in quelle condizioni?) a costituire la fonte principale, cioè a comprovare la loro esistenza. Alla base della produzione e della ricezione degli scatti clandestini ci fu una straordinaria catena di solidarietà, all'interno della quale ognuno dei membri svolse un ruolo vitale per la riuscita dell'impresa. Forse non conosceremo mai tutta la verità attorno a questa vicenda, ma quello che sappiamo, mettendo insieme tutte le ricostruzioni testimoniali e i documenti, è un tassello di inestimabile valore di come è stata perpetrata la Shoah ad Auschwitz.

La disattenzione che ha circondato le fotografie del Sonderkommando appartiene a un fenomeno trasversale che influenza il nostro rapporto con le immagini e, piú in generale, con la storia, da cui non è esente nemmeno il mondo accademico[54]. L'eccezionalità di queste immagini che strappano furtivamente un lembo alla realtà dello sterminio è all'origine di un acceso dibattito sulla rappresentabilità della Shoah che nel corso degli anni Duemila ha interrogato da ogni angolatura possibile lo statuto di visibile, intellegibile e immaginabile di un crimine cosí mostruoso. In Francia la discussione ha assunto toni particolarmente polemici nel 2001, l'anno in cui a Parigi venne presentata la mostra fotografica *Mémoire des camps* (curata da Clément Chéroux e con un contributo del filosofo Georges Didi-Huberman a corredo dei quattro scatti clandestini del Sonderkommando), suscitando forti critiche da parte del regista Claude Lanzmann. Due, sostanzialmente, furono le visioni contrapposte. Da un lato, la posizione iconoclasta del regista Claude Lanzmann postulava l'irrappresentabilità della Shoah, un crimine la cui natura specifica non può essere né racchiusa in immagini, né violata dal tentativo di raffigurarla direttamente. Secondo questa lettura, le immagini dello sterminio sono oscene e inaccettabili, e costituiscono un insulto alla memoria delle vittime. Sul versante opposto, altri intellettuali, come il regista Jean-Luc Godard o il filosofo Georges Didi-Huberman, hanno sostenuto, pur con posizioni e sensibilità diverse, il valore dell'immagine come fonte di conoscenza e la necessità di riconoscere le fotografie sopravvissute alla distruzione come documenti visivi della Shoah a pieno titolo, opponendosi, quindi, al dogma dell'inimmaginabile.

La querelle ha perso oggi l'attenzione del mondo accademico. Ci preme, però, sottolineare un elemento che ci pare importante. Nell'ostinato e categorico rifiuto di Lanzmann e dei suoi sostenitori rispetto al potere informativo delle immagini storiche c'erano spunti interessanti che meriterebbero di essere discussi approfonditamente per rinnovare la riflessione sul potere che attribuiamo alla fotografia. Non potendo addentrarci in una questione complessa che richiederebbe uno spazio adeguato, ci limitiamo a citare solo tre punti che riprendono l'analisi delle fotografie in questione.

In primo luogo andrebbe interrogata la tendenza che valuta l'importanza storica di queste quattro fotografie – per meglio dire, delle tre che raffigurano dei soggetti

umani (nn. 280-281-282) – solo per il fatto che offrono la prova visiva piú esplicita dello sterminio ad Auschwitz. Il giudizio degli studiosi si è basato prevalentemente sull'importanza del contenuto mostrato, cioè sul livello informativo che ne deriva per la conoscenza del processo di sterminio, nonché sullo sconvolgimento emotivo che le foto sono in grado di provocare, *facendoci vedere* l'orrore mentre si compie.

Eppure, non è vero che una fotografia è in grado di mostrare interamente un fatto, al massimo può offrirci una rappresentazione parziale, fortemente soggettiva e condizionata dal contesto.

Sebbene le foto in questione raffigurino alcune fasi della messa a morte, il processo della Shoah è restituito dalle inquadrature solo per accenni, per stralci, per squarci di luce su scene colte in movimento e fugacemente, come da dietro uno schermo di protezione (la porta del crematorio, i vestiti), catturate in pochi attimi di terrore e di coraggio, tra l'ombra e i raggi del sole, con l'obiettivo puntato trasversalmente rispetto ai soggetti, o totalmente fuori campo (foto n. 283). Vediamo le vittime qualche minuto prima della loro uccisione (le donne nude che si spogliano e corrono da qualche parte) o poco dopo essere state asfissiate (i cadaveri pronti per la cremazione all'aperto), ma in nessuna delle quattro fotografie è colto il momento dell'agonia e della morte. Ciò che è accaduto dentro la camera a gas non è stato fotografato, o non l'abbiamo mai visto perché non se ne sono conservate immagini. Anche i prigionieri del Sonderkommando sono colti nelle fasi preparatorie (assistere o accompagnare le vittime nella svestizione) o finali dello sterminio (la distruzione dei corpi); l'obiettivo non li ha fotografati intenti a districare e tirar fuori dalla camera a gas i cadaveri, a lavare il loro sangue o a tritare le loro ossa. Effettivamente, tra le due sequenze (283-282 e 281-280), la prima con le vittime ancora in vita, l'altra con quelle già morte, noi non vediamo ciò che è accaduto. Non possiamo vedere il crimine in sé, ma solo il suo risultato, dopo che è stato perpetrato.

Va detto, allora, che queste immagini valgono anche per il loro *difetto di informazione*, per l'imprecisione e l'opacità con cui raffigurano alcune operazioni connesse allo sterminio senza mostrare nulla dell'uccisione di massa, né delle strutture di messa a morte, che non potevano essere fotografate da un prigioniero. Potremmo dire che si tratta di documenti storici incompleti, privi di dettagli fondamentali per collegare le informazioni e strutturarle in conoscenza [55]. Ma queste fotografie che a un primo sguardo paiono confuse e non riuscite testimoniano piú di quello che riescono a mostrare. Di fronte all'ineluttabilità di una morte disumana che avrebbe cancellato per sempre il popolo ebraico e le tracce stesse della sua distruzione, un pugno di uomini del Sonderkommando è riuscito a produrre una testimonianza, facendo uscire uno squarcio di luce dal buio con cui si grida al mondo che prima di morire si era vivi.

Il secondo punto critico che ci pare interessante accogliere interroga la coincidenza

tra reale e visibile: è reale solo qualcosa che possiamo vedere? Oppure è sufficiente l'immaginazione, che è lo sforzo intellettivo di colmare i vuoti del visibile mediante la conoscenza e l'esperienza, per attribuire valore anche a quello che una fotografia ha escluso o non ha potuto mostrare? Se scartiamo la fotografia n. 283 ritenendola priva di contenuto leggibile, non rischiamo di sminuire completamente l'atto stesso di aver fotografato in condizioni estreme? Ma anche lo scatto successivo nella sequenza, quello con il gruppo di donne catturato nell'angolo inferiore dell'inquadratura, quasi per sbaglio, può avere un altro significato che non sia la qualità, l'intelligibilità, del contenuto visivo? Solo accettando di adottare un'altra prospettiva, quella del fotografo che ha azionato la macchina, possiamo forse immaginare altre possibili letture. Alberto Errera potrebbe avere avuto in quel momento, consapevolmente o inconsapevolmente, un moto di ritrosia, di turbamento morale nell'osservare gli ultimi istanti delle donne ebree, costrette a subire la violenza della nudità e dello sguardo dei loro carnefici. Possiamo ragionevolmente ritenere possibile che il prigioniero abbia sentito dentro di sé un limite etico che gli ha imposto di abbassare lo sguardo (quindi l'obiettivo)?

Lo sostengono, come ipotesi aperta, Nicholas Chare e Dominic Williams in uno studio recente sulle testimonianze, scritte e fotografiche, del Sonderkommando che sollecita nuove analisi. È evidente che guardando le quattro immagini, noi non vediamo esattamente quello che ha visto Alberto Errera, non perché l'inquadratura è maldestra o parziale, ma perché vediamo quello che in quel momento il prigioniero ha pensato che fosse possibile farci vedere di quell'orrore assoluto, o che fosse opportuno mostrare [56].

Il terzo elemento tocca un nodo di perpetua riflessione: nel cuore del processo di sterminio – l'agonia atroce nella camera a gas –, c'è un limite invalicabile, qualcosa che non può essere rappresentato, perché nessuna immagine, se anche esistesse, potrebbe renderne vagamente l'idea. Ma ammettendo che esista, sarebbe lecito e decente mostrarla? Qual è il confine tra la necessità di documentare visivamente un crimine, la pornografia del dolore e il rispetto dovuto alla dignità della persona che sta per morire? Naturalmente si tratta di un interrogativo che coinvolge lo statuto stesso delle fotografie della Shoah, che riguardano per la maggior parte scene di umiliazione, abuso e violenza, con le peggiori atrocità commesse su vittime inermi.

Nate dall'urgenza e dalla disperazione, queste «immagini malgrado tutto», esteticamente imperfette e spesso troppo diffuse e in modo inappropriato dopo la guerra, devono essere iscritte nella storia della Resistenza, come un'azione eroica compiuta in una situazione talmente estrema che rendeva molto azzardata la sua riuscita. Tra il rischio calcolato di realizzare foto indecifrabili e la probabilità di contribuire almeno con uno scatto ad allertare la Resistenza dello sterminio in corso, Alberto Errera e i suoi compagni non esitarono a mettere a repentaglio la propria vita

e scelsero di provare a fotografare *qualcosa*. Quando riconsegnarono frettolosamente la macchina fotografica, questi uomini non sapevano se su un pezzo di pellicola cosí minuscolo da essere poi nascosto in un tubetto di dentifricio erano riusciti a catturare qualche immagine che fosse in grado di comunicare l'orrore in cui erano immersi. Potevano solo sperare di non avere fallito e di aver consegnato qualche frammento di una realtà mostruosamente complessa, al punto da risultare totalmente inconcepibile fuori da Auschwitz.

Oltre a questo, c'è di piú. Le quattro fotografie clandestine racchiudono un gesto meraviglioso di umanità del Sonderkommando che contribuisce a mantenere viva la speranza nell'umano. La Shoah, nel suo significato ontologico di distruzione radicale della condizione umana, implica la disintegrazione letterale delle vittime, che non dovevano *solo* essere uccise, ma fatte sparire dalla faccia della terra, cancellate per sempre, private della loro individualità anche nella morte attraverso l'atto di dispersione delle ceneri nella natura. Anche i prigionieri assegnati ai crematori di Auschwitz, costretti a un compito orribile che non avrebbero mai potuto raccontare a nessuno, subivano un processo di de-umanizzazione tramite l'obbligo di ripetere meccanicamente mansioni tremende che ne pietrificavano le reazioni e i sentimenti, riducendoli a manichini inebetiti, incapaci di avere uno sguardo sulla propria condizione. Per prendere a prestito ancora una volta le parole di Georges Didi-Huberman, «l'uomo "demolito"» non riesce piú a riconoscersi come umano, è «reso apatico nei confronti del mondo e di se stesso, reso cioè incapace di empatia [...], incapace persino di disperazione» [57].

Per questo, allora, opporsi al male estremo, non fosse che per un momento, e riappropriarsi della capacità di guardare la violenza disumana che si compie, ma anche un'ultima traccia dell'umano prima che venga annientato e inghiottito nell'iniquità senza fondo della Shoah, assume il valore politico e morale di un atto di memoria, perché contrasta l'anonimato del massacro.

Le immagini realizzate dal Sonderkommando nell'estate 1944 hanno lo stesso inestimabile valore dei manoscritti sotterrati da altri membri delle stesse squadre speciali assegnate ai crematori, come Załmen Gradowski [58], che dalla seconda metà del 1943 si adoperarono con coraggio per documentare, raccontare e tramandare ai posteri gli orribili crimini di cui erano quotidianamente testimoni. A unire quegli uomini disperati e coraggiosi nel gesto di scattare una foto o di scrivere una memoria sull'abisso dell'inferno in cui erano sprofondati ci fu indubbiamente l'urgenza spasmodica di lasciare una testimonianza nel presagire una fine ormai vicina. Ma ci fu anche un barlume di speranza che persino in quelle condizioni di violenza inaudita non incrinò del tutto la fiducia nell'umanità: la possibilità che il loro messaggio venisse raccolto e compreso da qualcuno in grado di farne buon uso, condannando i

criminali e vendicando con la giustizia e con la memoria pubblica l’offesa fatta alle vittime.

Il clic della macchina fotografica e le annotazioni trascritte frettolosamente su pezzi di carta non furono che un lampo di luce e di vita prima che le tenebre avvolgessero completamente gli ultimi superstiti, facendo sparire per sempre con loro il segreto della Shoah. Sono testimonianze indubbiamente parziali, in grado di presentare solo «una parte minima, infima, di ciò che è accaduto nell’inferno di Auschwitz-Birkenau»[59]. Non tutta la verità, dunque, dello sterminio, né di Auschwitz, ma una porzione sufficiente a spingerci a immaginare l’ampiezza e la barbarie del massacro, e a rimanerne sconvolti per sempre.

Capitolo decimo

Seeing is Believing: i reportage degli Alleati come prova del crimine

Il 1° maggio 1945, dalle prime ore del mattino, migliaia di londinesi attendono pazientemente in fila, in un clima di attonito silenzio, da Trafalgar Square a Regent Street, per entrare nella sede del quotidiano britannico «Daily Express», dove è allestita una mostra fotografica intitolata *Seeing is Believing* («Vedere per credere»). A essere esposte sono le fotografie di atrocità scattate dai reporter e dai soldati degli eserciti anglo-americani all'arrivo nei campi di concentramento nazisti di Buchenwald e di Bergen-Belsen, liberati meno di un mese prima. I visitatori vengono intervistati da giornalisti presenti alla mostra, o sollecitati a riempire un questionario commissionato dal quotidiano londinese per sondare le loro reazioni. Accanto a risposte emotive rispetto allo choc di guardare in faccia l'orrore, come ad esempio: «I couldn't bear to look at them all» («Non ho potuto guardarle tutte»), o «It made me feel sick» («Mi hanno fatto stare male»), molti affermano che le fotografie non possono mentire («The pictures couldn't lie»). Pur avendo informazioni sull'entità delle atrocità commesse, il fatto di aver guardato le immagini coi loro occhi ha come conseguenza di credere che quanto visto sia vero («I believe it's true. I can see with my own eyes. Pictures don't lie») [1].

Dalla fine della guerra, in Gran Bretagna, come del resto anche negli Stati Uniti, la popolazione viene sollecitata dal governo a conoscere l'efferata violenza commessa nei lager, una realtà tanto raccapricciante e gigantesca, per il livello di barbarie e il numero delle vittime, da poter essere raccontata solo con l'ausilio di immagini prova alla cui visione nessuno può sottrarsi.

Lo statuto di verità della fotografia, a garanzia di una trasposizione oggettiva dei fatti, è enfatizzato anche dai titoli dei reportage che usano formulazioni molto esplicite e dirette, come ad esempio, di nuovo, *The Pictures Don't Lie* («Le foto non mentono»), apparso sul giornale militare «The Stars and Stripes» il 26 aprile 1945. L'articolo si rivolge al lettore insistendo sul carattere di immediatezza delle immagini: «as no other medium would do» («come nessun altro medium potrebbe fare») [2].

Questo e molti altri servizi diventano dalla tarda primavera 1945 lo strumento di un'intensa campagna di informazione che fa largo uso dell'iconografia dell'orrore dei

lager per illustrare e rendere credibile il racconto dell'ingresso degli Alleati nei campi, fatto coincidere nella narrazione politica dei vincitori come la "liberazione" delle vittime del nazifascismo[3]. I filmati girati negli ultimi giorni di guerra in Germania vengono proiettati per settimane nei principali cinema a Londra e a New York, mentre non solo i quotidiani, ma anche le riviste illustrate piú prestigiose, come «Life», «Look» e «Picture Post», dedicano ampio spazio alle fotografie. La tendenza generale è segnata dall'urgenza di svelare all'opinione pubblica gli orrendi crimini perpetrati dai nazisti: *horrors* e *horrible* sono due parole ossessivamente presenti nei titoli di stampa anglosassoni, come se il linguaggio umano mancasse di parole per dire un male indicibile che ha a che fare con «la demolizione di un uomo» di cui parlerà Primo Levi in *Se questo è un uomo*[4].

Le immagini sono sbattute in faccia al lettore, senza mediazione, poiché vengono presentate a semplice corredo del testo, spesso senza didascalie, o con didascalie molto parziali che non consentono di comprendere il contesto in cui sono state scattate: che campo è raffigurato nelle foto e dove si trovava esattamente? Chi sono i prigionieri moribondi e quelli morti? Quali circostanze hanno provocato il decesso di cosí tante persone? Dachau, come Auschwitz o Bergen-Belsen, è genericamente definito un *horror camp* («campo dell'orrore») o un *death camp* («campo della morte»).

Proprio l'impossibilità, o l'incapacità, di trovare parole di senso che facciano accettare come verosimili per l'opinione pubblica quelle scene d'inaudita atrocità è alla base di un'insistenza costante nel presentare le fotografie in modo tale che il loro contenuto venga posto in primo piano. L'intento della stampa, su sollecitazione dei governi alleati, è di renderle ingombranti, volutamente fastidiose, obbligando il lettore a *guardarle* prima di voltare pagina; in altre parole, devono provocare un effetto di choc e di repulsione. Scorrendo i periodici e i quotidiani dell'epoca, consultabili facilmente in rete, si è colpiti dall'onnipresenza di queste immagini, inserite in sequenze narrative chiuse (i prigionieri superstiti ripresi da varie angolature, i cadaveri delle vittime nudi e scomposti, ammucchiati come spazzatura, la presenza dei soldati alleati sul posto a garanzia che quanto viene mostrato è vero, le SS catturate…), oppure scelte con una predilezione per i primi piani dei visi inebetiti e dei corpi scheletrici dei superstiti, e per le sequenze che pongono l'accento sulla quantità spaventosa di cadaveri e resti umani. L'obiettivo dei reportage è di mettere in rilievo il carattere disumano della violenza inflitta dai nazisti sui prigionieri, evidenziando le conseguenze dell'offesa del corpo delle vittime. Né i morti, che giacciono abbandonati a terra come manichini rotti, né gli emaciati sopravvissuti appaiono piú riconoscibili come esseri umani, per l'opera di distruzione perpetrata su di loro dagli aguzzini.

Per questo, perché rappresentano la sintesi visiva degli effetti di quella terrificante

violenza e dell'esito della crudeltà umana, il corpo e il volto sfigurati delle vittime sono oggetto di reiterate riprese fotografiche o filmiche, nell'intento di riuscire a scuotere le coscienze e convincere anche i lettori piú increduli e scettici della veridicità di quelle immagini.

Se oggi la loro modalità di trasmissione pubblica ci sembra lacunosa e necessaria di contestualizzazione, bisogna riconoscere che quella narrazione era funzionale agli scopi dell'immediato dopoguerra e aderiva alla prospettiva dei vincitori che potremmo riassumere in tre punti: denunciare il crimine, condannare i colpevoli, accreditarsi come liberatori e portatori di un messaggio politico antitetico a quello nazista. Non sarebbe nemmeno corretto rileggere quei reportage del 1945 alla luce della conoscenza storica attuale dei crimini nazisti e della Shoah.

In primo luogo, i soldati alleati, che almeno dal 1944 conoscevano l'ubicazione di alcuni lager, non avevano un'idea precisa della topografia dei campi nazisti; li scoprirono praticamente per caso uno dopo l'altro, e solo a posteriori, con l'aiuto dei primi studi storici e delle testimonianze dei reduci, sarà possibile ricostruire la geografia del sistema concentrazionario. I sovietici conoscevano l'ubicazione esatta di Auschwitz solo dalla liberazione di Cracovia (18 gennaio 1945), pur sapendo da mesi che esisteva un campo enorme per prigionieri. Anche le forze aeronautiche alleate inglesi e americane erano a conoscenza dell'esistenza del complesso concentrazionario di Auschwitz, senza però comprendere la sua funzione di centro di sterminio e le proporzioni del crimine, come provano i quattro bombardamenti dello stabilimento chimico della IG Farben a Monowitz, tra agosto e dicembre del 1944, nonché le foto aeree di Birkenau scattate nell'estate dello stesso anno dalla Raf.

Inoltre, va ricordato che le truppe alleate fecero ingresso nei lager con tempi e modalità diverse, in maniera quasi sempre del tutto fortuita, non programmata come obiettivo militare, ma seguendo l'evoluzione dello scenario bellico e della loro avanzata nel Reich. Il mito di una liberazione come risultato di un combattimento tra nazisti e Alleati, e di scene di giubilo dei prigionieri liberati rappresentò un'eccezione. Infine, all'epoca non era possibile conoscere le diverse tipologie e funzioni dei lager nazisti che, dunque, apparvero agli occhi degli Alleati come un'indistinta galassia di luoghi del terrore e di atrocità di massa, in cui prigionieri ebrei e non ebrei avevano condiviso stesse condizioni e trattamento.

A proposito della "liberazione" dei lager e dell'uso politico delle immagini.

Nonostante le esperienze devastanti delle guerre precedenti, tra cui la Grande guerra con milioni di mutilati e di cadaveri sventrati nelle trincee, i reporter di guerra, gli operatori di propaganda e gli stessi soldati e ufficiali degli eserciti alleati furono

colti completamente di sorpresa dalla scoperta dell'orrore dei campi: migliaia di corpi in avanzato stato di decomposizione, sopravvissuti scheletrici dallo sguardo vacuo, forni crematori e resti umani, in un paesaggio apocalittico che non trovava eguali negli scenari bellici piú terrificanti.

I giornalisti di guerra e i fotografi e cineasti militari avevano ricevuto istruzioni precise su come documentare il conflitto e come far risaltare il ruolo positivo e vittorioso del proprio esercito di riferimento, ma nessuno li aveva preparati a che cosa avrebbero visto una volta varcati i cancelli dei lager. Come potevano fotografare delle scene cosí raccapriccianti senza essere accusati di esagerare con gli effetti sensazionalistici?

Data l'impotenza delle parole nel descrivere un mondo completamente nuovo, mai immaginato prima, come quello dei campi di concentramento, gli Alleati ricorsero alle immagini, ritenute un mezzo indispensabile, se non l'unico, per far sapere al mondo quanto accaduto dietro al filo spinato dei lager. Uno strumento considerato tanto piú necessario in quanto i primi racconti dei superstiti non facevano che sottolineare l'impossibilità di raccontare esattamente ciò che avevano vissuto o visto, tanto lo ritenevano indescrivibile, se non addirittura indicibile.

A queste intenzioni, giustificate dal contesto di immediato postguerra, che imponeva l'urgenza di far sapere al mondo quanto accaduto sotto la dittatura hitleriana, vanno aggiunti due ulteriori elementi importanti: la volontà dei governi alleati occidentali di costruire un messaggio propagandistico che consolidasse l'immagine pubblica di vincitori della barbarie nazista, in aperta rivalità con l'Urss, e il desiderio della stampa di approfittare massicciamente del materiale fotografico disponibile per aumentare le tirature di vendita, calcando cioè la mano sulla dimensione piú sensazionalistica e mettendosi in competizione tra testate per mostrare per prime immagini completamente inedite. Tra gli studiosi dell'argomento, Barbie Zelizer ha scritto pagine profonde, interrogandosi sull'innocenza e i limiti della fotografia secondo una pluralità di fattori e di contesti. Ad esempio, analizzando le fotografie della liberazione, la giornalista e accademica statunitense si è chiesta se sia lecito stabilire una linea da non oltrepassare eticamente nell'atto di fotografare la sofferenza umana e le conseguenze dei crimini efferati, riflettendo su come trovare un equilibrio, o forse un compromesso, tra il compito del giornalismo di raccontare i fatti e il rispetto per l'umanità violata e la dignità delle persone, la cui immagine deve continuare a essere tutelata [5].

Naturalmente, queste considerazioni valgono anche per l'altro fronte, quello sovietico, che ugualmente sfruttò le immagini della liberazione in chiave propagandistica e batté sul tempo gli Alleati occidentali, arrivando per primo sui luoghi dell'assassinio di massa perpetrato dai nazisti nella Polonia occupata. I primi prigionieri a essere liberati nella notte tra il 22 e il 23 luglio 1944 furono 1500

detenuti del campo di Majdanek, nelle vicinanze di Lublino, gli ultimi superstiti dopo che le SS avevano eliminato piú di 80 000 persone, per due terzi ebrei. Pochi giorni dopo, i sovietici scoprirono il centro di sterminio di Treblinka, già completamente smantellato e deserto dal novembre 1943. Nulla dello scenario che videro i soldati dell'Armata Rossa – un'area seminata a lupini – lasciava intuire che in sedici mesi (luglio 1942 - novembre 1943) in quel luogo erano state uccise piú di 900 000 persone (quasi tutti ebrei).

Sei mesi piú tardi, il 27 gennaio 1945, i soldati della LX Armata del I fronte ucraino aprirono i cancelli del complesso di Auschwitz. Ad attenderli trovarono circa 9000 prigionieri completamente sfiniti (la maggioranza ebrei), di cui i due terzi erano raggruppati nei tre campi principali. Tra loro vi era anche Primo Levi, ricoverato nell'infermeria di Monowitz con la scarlattina. Dei 776 bambini italiani ebrei deportati ad Auschwitz, i sopravvissuti erano solo 25.

Come si è detto, alla necessità di documentare i crimini perpetrati dai nazisti dietro al filo spinato dei campi si uní subito la volontà di costruire un racconto politico che mettesse in valore l'eroismo e il sacrificio dei liberatori.

Ma la liberazione non fu affatto un momento festoso per i prigionieri dei campi. La quasi totalità era inebetita dalla fame e in grave stato di prostrazione o in agonia, incapace di reagire con allegrezza e gratitudine all'incontro coi soldati alleati, talvolta anche infastiditi dalle loro fotocamere, come hanno dichiarato diversi sopravvissuti [6].

Ne diamo qui solo un esempio, dalla testimonianza di Lisa Scheuer, liberata a Mauthausen dagli Alleati anglo-americani:

> Avevo sempre pensato e immaginato tra me e me che questo momento avrebbe avuto qualcosa di particolarmente entusiasmante, magari di sconvolgente, ma soprattutto di festoso. Non provai nulla di tutto ciò. Nessuna felicità, nessun entusiasmo, solamente un vuoto disperante e una paura terribile, paura di andare a casa, paura suscitata dalla domanda di che cosa vi avrei trovato, chi avrei atteso invano. Questo occupava la mia testa [...]. Ero incapace di essere felice [7].

La liberazione dei prigionieri non fu nemmeno un evento realizzato con strategia e razionalità, anche perché coincise con una fase in cui la potenza del Terzo Reich era seriamente indebolita e compromessa per l'esito disastroso delle campagne militari. La rabbia e la paura di un'imminente sconfitta, la confusione degli ultimi mesi spinsero molte SS ad azioni efferate di violenza sugli ultimi prigionieri rimasti in vita, sia attraverso le terrificanti marce di evacuazione che fecero un numero impressionante di vittime, che mediante ripetute esecuzioni sommarie.

Ci sono diverse letture mitologiche sulla liberazione che anni di ricerca hanno smontato. Per quanto oggi faccia male ricordarlo, la liberazione dei prigionieri dei

campi non rappresentò mai una priorità militare per gli eserciti alleati, né lo fu far cessare la Shoah e salvare gli ebrei superstiti. Per migliaia di detenuti, l'arrivo dei liberatori non significò automaticamente ritornare alla vita; molti morirono nel giro di pochi giorni o di settimane, per le sevizie e i patimenti subiti, come Fiorella Anticoli, deportata a dodici anni col primo trasporto partito da Roma il 18 ottobre 1943, e sopravvissuta a diciotto terribili mesi di prigionia ad Auschwitz e a Bergen-Belsen. Gli Alleati la fotografarono insieme ad altri superstiti e la foto fece il giro d'Europa, arrivando fino a Roma, dove il padre Marco tentava disperatamente di ritrovarla. Non fece in tempo a riabbracciarla, perché Fiorella si spense il 31 maggio 1945 nell'ospedale di Bergen-Belsen [8]. Ciò che accadde nei mesi seguenti l'arrivo degli Alleati fu un lungo e doloroso periodo fatto per quasi tutti i superstiti di ricoveri sanitari, internamento in campi di raccolta per rifugiati, itinerari difficoltosi per poter rimpatriare.

In diversi campi, la liberazione si svolse causando un bagno di sangue, in conseguenza degli scontri armati tra gli Alleati e i tedeschi in fuga, ma anche degli ultimi massacri perpetrati dalle SS. Ad esempio, tra il 19 e il 27 gennaio 1945, nei campi satellite di Auschwitz di Fürstergrube, Gleiwitz (Gliwice), Tschechowitz (Czechowice) e Blechhammer (Blachownia Śląska), le guardie tedesche assassinarono circa 400 prigionieri, uomini e donne. Anche se il complesso concentrazionario era già stato evacuato, con 58 000 reclusi stremati costretti a mettersi in marcia nella neve, Himmler aveva ordinato di non lasciare cadere nelle mani del nemico nessun detenuto ancora vivo, incaricando il comandante SS Ernst Heinrich Schmauser di eseguire le sue direttive. Se le guardie di Auschwitz non uccisero tutti i reclusi non in grado di camminare fu probabilmente perché la concitazione della fuga fece collassare la disciplina tra le ultime SS rimaste nell'area di Oświęcim fino a poche ore prima della comparsa dei soldati russi. Mentre molte non esitarono a trucidare i prigionieri, altre preferirono togliersi la divisa e indossare abiti civili per dissimulare la propria identità e scappare [9].

La liberazione dei campi fu, dunque, un fenomeno complesso che avvenne con modalità diverse da luogo a luogo, influenzate sia da circostanze locali che dall'evolversi dello scenario bellico, in un caos generale di spostamenti di soldati, prigionieri e popolazioni civili, ma anche di ordini contraddittori da parte dei vertici del Reich relativamente al trattamento da riservare ai reclusi ancora vivi nei campi di concentramento e di lavoro.

Quando dalla tarda estate 1944 arrivarono da Berlino i primi ordini di evacuare i campi di concentramento posti in prossimità del fronte, che in considerazione dell'avanzata dell'esercito sovietico non erano ritenuti sicuri, le SS iniziarono a trasferire verso altri lager situati piú all'interno del Reich solamente quei prigionieri in grado di reggersi in piedi e camminare per chilometri in qualunque condizione

atmosferica, procedendo a eliminare con un colpo di pistola alla nuca quelli che non riuscivano piú a tenere il passo. Prima di abbandonare un campo, le SS sfoltivano il contingente dei prigionieri per mezzo di uccisioni sommarie e abbandonavano i moribondi senza cibo, acqua potabile o medicine, con la volontà di non lasciare in vita testimoni scomodi. Non abbatterono le costruzioni dei lager, lasciandole quasi intatte, ma fecero sparire le prove piú evidenti dei loro crimini (archivi, liste, documentazione interna) e smantellarono le strutture di omicidio ad Auschwitz; precedentemente distrussero completamente i centri di sterminio di Chełmno, Bełżec, Sobibór e Treblinka [10].

Quando i sovietici giunsero a Majdanek e poi ad Auschwitz, trovarono dei campi parzialmente svuotati dei prigionieri, in cui erano presenti solo una minoranza di internati, quelli moribondi o troppo malati per poter essere trasferiti nelle lunghe marce forzate verso occidente. Lo stesso accadde il 25 novembre 1944 quando i soldati della VI Armata americana liberarono Strasburgo e poco dopo varcarono il cancello di Natzweiler-Struthof, nei Vosgi, l'unico campo di concentramento che era stato istituito dai nazisti sul territorio francese [11]. Dalla fine dell'estate il lager era completamente disabitato; sostanzialmente, quindi, gli Alleati non liberarono nessuno. Tuttavia, se la struttura principale del complesso era abbandonata, nei campi satellite distribuiti attorno al Reno restavano internate ancora diverse migliaia di prigionieri [12].

Pur con molti elementi in comune, le immagini realizzate dai sovietici e dagli anglo-americani si differenziano non solo per la quantità della documentazione, ma per una serie di fattori legati alle circostanze, ai mezzi a disposizione, alle modalità con cui i governi decisero di utilizzarle e di diffonderle al pubblico. Un'analisi comparata di alcune fotografie scattate dai due eserciti alleati consente di mettere in luce diversi elementi interessanti per comprendere come si è costruita la memoria pubblica dei campi nazisti.

L'arrivo dei sovietici sui luoghi dei massacri di massa e nei campi di concentramento.

La geografia delle operazioni militari condusse l'Armata Rossa a scoprire e documentare per prima le atrocità di massa perpetrate dai nazisti contro i civili. Al di là di una diffusione limitata sia in Unione Sovietica che in Occidente negli anni del conflitto e nel dopoguerra, resta il fatto che furono proprio le fotografie di Klooga, Majdanek e Auschwitz a creare un modello narrativo dei reportage dai campi della morte al confine tra l'intento di dare testimonianza del crimine e accusare i colpevoli, e una dimensione fortemente simbolica, inscritta nella logica di voler scrivere anche il

racconto propagandistico della liberazione.

L'obiettivo dei sovietici non fu mai quello di documentare il genocidio degli ebrei europei, ma di raccogliere le prove della barbarie perpetrata dalla Germania nazista contro il popolo russo nel suo insieme (prigionieri di guerra e civili), selezionando le immagini piú adatte per costruire una narrazione impostata sul doppio binomio antifascismo e nazismo / resistenza e occupazione. Nel mostrare la sofferenza e il martirio dei sovietici sotto l'oppressore tedesco, Stalin voleva far leva sul comune senso di sdegno e di vendetta che consentisse al suo popolo di rimanere mobilitato contro il nemico, malgrado gli enormi sacrifici richiesti a ogni famiglia.

D'altro canto, la documentazione visiva delle atrocità commesse dai nazisti era anche concepita come un mezzo necessario per informare l'opinione pubblica internazionale e accusare la Germania dei suoi crimini, per sollecitare l'apertura di un secondo fronte in Europa e, sostanzialmente, per legittimare l'Urss come leader mondiale dell'antifascismo [13].

L'azione dei reporter di guerra, militari e liberi professionisti del giornalismo e della fotografia arruolati al fianco dell'Armata Rossa, era diretta da Mosca e sottoposta a severa censura. Le bobine e i negativi venivano controllati minuziosamente dalla direzione politica dell'esercito, ma anche dai responsabili del cinema e della propaganda nella capitale, talvolta persino da parte dei membri del Politbjuro, l'Ufficio politico del Comitato centrale del partito comunista dell'Unione Sovietica. Alle foto scelte per la diffusione venivano aggiunte delle didascalie, ai filmati il testo parlato e la musica. La difficoltà e la lentezza del processo di raccolta delle immagini, su carta e su pellicola, che dal fronte di guerra venivano inviate a Mosca per essere vagliate e processate, le rendeva spesso già obsolete per essere mostrate come attualità nei cinegiornali, destinandole cosí a mero uso di archivio [14].

Per ragioni che non sappiamo spiegare, l'Urss fece un utilizzo molto discontinuo e tutto sommato modesto delle immagini prodotte sui luoghi dei crimini nazisti, non solo quelle documentarie ma anche le ricostruzioni cinematografiche che iniziarono a essere realizzate dal 1942. L'obiettivo comune era dimostrare che la furia nazista aveva colpito indiscriminatamente tutti i cittadini sovietici, senza distinzione di età e appartenenza religiosa o etnica, quindi che era il popolo russo nella sua totalità a doversi mobilitare per sostenere lo sforzo bellico di liberazione.

Occorre ricordare che rispetto alle guerre che in precedenza avevano insanguinato l'Europa, l'Operazione Barbarossa lanciata nell'estate 1941 da Hitler contro l'Unione Sovietica fu un conflitto di asservimento e distruzione totale che si tradusse in una violenza senza precedenti contro i civili. La popolazione che abitava quei territori era un insieme composito di minoranze etniche e religiose, tra cui quella degli ebrei. Nella visione nazista, gli slavi erano oggetto di disprezzo infinito, perché erano identificati sia come nemico razziale (*Untermenschen*, «subumani», elementi di razza

inferiore da dominare in schiavitú) che come nemico politico (il bolscevismo come antitesi del nazionalsocialismo). Il risultato di questa violenza inaudita, tra esecuzioni sommarie, fucilazioni di massa, incendi di villaggi, razzie, deportazioni e massacri sistematici, fu un bilancio gigantesco di vittime che gli storici hanno stimato a 27 milioni, tra combattenti e civili, di cui 3 milioni erano ebrei, assassinati nell'ambito della Soluzione finale, o morti sul campo di battaglia nelle file dell'Armata Rossa [15].

Con la controffensiva che le forze armate sovietiche sferrarono i primi di dicembre 1941, costringendo la Wehrmacht a ritirarsi da Mosca, le truppe di Stalin iniziarono una lenta ma inarrestabile riconquista dei territori invasi dal nemico.

Dal 1941, gli operatori al seguito dell'Armata Rossa avevano ricevuto da Mosca l'ordine di documentare le atrocità naziste e di enfatizzare il ruolo eroico della resistenza russa contro l'invasore [16]. Nelle scene girate seguendo l'avanzata del fronte, gli operatori del servizio sovietico di propaganda militare ripresero le fosse comuni, i resti delle vittime, i volti disperati dei parenti delle persone assassinate che piangevano la morte dei loro cari, i villaggi devastati, i cadaveri in decomposizione. Tuttavia, molte di quelle immagini non vennero divulgate per decenni, perché non coincidevano con l'idea della potenza dell'Urss che gloriosamente combatteva per la sua libertà; altre, al contrario, furono oggetto di diffusione propagandistica per enfatizzare la brutalità nazista.

L'esempio piú celebre proviene dalla serie di foto scattate dal reporter di guerra Dmitri Baltermants (Bal´termanc) a Kerch, in Crimea, nel gennaio 1942. Fu qui che i sovietici scoprirono per la prima volta un crimine di massa di ampie proporzioni: circa 17 000 civili, tra cui molti erano ebrei, furono fucilati e gettati in un fossato a breve distanza dal luogo abitato. In primo piano Baltermants mette le donne piangenti, straziate per la perdita dei loro figli o mariti uccisi, con le braccia alzate in un urlo di disperazione o con le mani che stringono il viso racchiuso da un foulard. Le donne russe diventano il simbolo della sofferenza innocente per creare empatia col popolo e consolidare il consenso al regime di Stalin per proseguire a ogni costo la guerra contro l'invasore tedesco. Le madri o mogli dolenti vengono riprese secondo un'iconografia che si rifà alla figura della Madonna piegata dal dolore, china sul corpo di Gesú. Conosciute oggi col titolo di *The Grief* («il dolore») [17], queste foto non mostrano elementi che indichino chiaramente l'identità ebraica di molte tra le vittime. Allo stesso modo dei filmati sovietici dell'epoca, la scelta delle inquadrature, spesso frontali o ravvicinate rispetto ai volti delle persone, e le modalità delle riprese, alternando campi lunghi e primi piani, insistono per cogliere la dimensione vasta e brutale dei massacri compiuti dai nazisti. Si tratta di immagini che piú che informare dettagliatamente sull'uccisione, fanno appello alla *pietas* e al coinvolgimento emotivo e trasformano il dramma personale delle donne raffigurate in una tragedia umana che trascende ogni contesto specifico [18].

Man mano che avanzava verso occidente, riconquistando i territori perduti durante la guerra, l'Armata Rossa si imbatté in molti altri siti nazisti di sterminio e di prigionia, alcuni già smantellati e abbandonati dalle SS, dopo aver cancellato le tracce piú visibili delle operazioni di uccisione di massa, come Treblinka; altri, invece, come Sachsenhausen o Ravensbrück, stipati di diverse migliaia di detenuti e di detenute allo stremo per la denutrizione e le malattie [19].

In alcune circostanze, l'Armata Rossa interruppe i massacri in corso, impedendo ai perpetratori di completare la distruzione delle prove delle uccisioni, come avvenne nel campo di lavoro forzato di Klooga, in Estonia, alla fine dell'estate 1944. Consapevoli dell'imminente arrivo delle truppe sovietiche, le SS alla direzione del lager decisero il 18 settembre di eliminare gli ultimi 2000 prigionieri superstiti (uomini e donne) [20], tra cui la maggioranza erano ebrei deportati dal ghetto di Vilna (Vilnius), procedendo anche a cancellare le prove. Non disponendo di strutture omicide, condussero le vittime a gruppi di trenta/cinquanta nel bosco adiacente con l'intenzione di ucciderli con un colpo alla nuca, dopo averli costretti a stendersi nudi a faccia in giú sui ceppi di un gigantesco rogo che avrebbe fatto sparire i loro corpi. Ma le SS non ebbero il tempo di completare l'opera. Il 22 settembre, i soldati sovietici penetrarono nel campo, scoprendo i resti raccapriccianti di cadaveri non ancora del tutto inceneriti e liberando 80/100 sopravvissuti al massacro che si erano nascosti nella foresta mentre venivano condotti sul luogo di esecuzione.

L'Armata Rossa istituí immediatamente una commissione d'inchiesta estone-sovietica, invitando alcuni giornalisti sovietici e anglo-americani a documentare Klooga, mentre ai prigionieri di guerra tedeschi toccò il compito di seppellire i corpi e i resti umani [21].

A essere riprese dall'obiettivo dei sovietici non furono solamente le vittime (o ciò che rimaneva dei loro corpi) e i rappresentanti dell'esercito e della delegazione, ma anche i sopravvissuti scampati al massacro finale.

48. Soldati e reporter dell’Armata Rossa scoprono il massacro degli ultimi prigionieri di Klooga (Estonia), nell’agosto-settembre 1944, in una fotografia realizzata da Hans Soosaar.

Le foto di Klooga, come quelle scattate poche settimane prima a Majdanek, inaugurarono un modello iconografico, qui appena abbozzato, che verrà ripreso con maggiore forza evocativa per realizzare le immagini di Auschwitz e soprattutto degli altri campi, all’arrivo delle forze alleate. Invitati a posare accanto ai cadaveri dei loro compagni, o costretti a essere inquadrati per i reportage, con la loro stessa presenza i superstiti costituivano la prova che gli Alleati avevano effettivamente liberato qualcuno ancora in vita, cioè che il sacrificio delle truppe combattenti contro Hitler non era stato vano, ma aveva contribuito a salvare delle vite.

Come si è detto, nell’applicare le istruzioni della propaganda di Stato, la stampa e i cineoperatori minimizzarono sempre l’identità ebraica della maggioranza delle vittime dei massacri di massa, anche se nei primi resoconti della stampa sovietica la descrizione non la occultava completamente.

La scoperta di Majdanek e la creazione di un modello rappresentativo.

La scoperta di Majdanek, il 23 luglio 1944, e di Auschwitz, il 27 gennaio 1945, mise l’Armata Rossa di fronte all’evidenza di un’attività di assassinio organizzata, svolta con apposite strutture per l’uccisione seriale di esseri umani: le camere a gas

(intatte a Majdanek, smantellate o distrutte ad Auschwitz-Birkenau, ma comunque sufficientemente visibili per intuirne la funzione omicida), i forni crematori, i contenitori del gas.

Anche se la Shoah non aveva ancora un nome e dovranno trascorrere decenni prima che in Polonia e in Urss venga riconosciuta la specificità della tragedia degli ebrei, i sovietici compresero subito che quello che videro non poteva essere rubricato come uno dei tanti massacri di guerra [22]. Entrambi i campi – Auschwitz e Majdanek – avevano esercitato la duplice funzione di campo di concentramento, prigionia e lavoro forzato per prigionieri ebrei e non ebrei, e centro di sterminio degli ebrei, rappresentando un'anomalia nel sistema concentrazionario nazista [23].

Dal momento che prima di evacuare questi campi la maggioranza dei prigionieri era stata uccisa, in un processo di distruzione sistematica che includeva l'incenerimento o l'interramento dei corpi in fosse comuni (piú per Majdanek che per Auschwitz), i sovietici non trovarono grandi quantità di cadaveri, al contrario degli Alleati anglo-americani all'arrivo nei lager occidentali che non avevano svolto una funzione di assassinio di massa. Nel campo principale di Auschwitz e a Birkenau, i cadaveri rinvenuti nella neve furono 600 secondo gli storici del Museo, un numero esiguo se rapportato al bilancio di 1,1 milioni di vittime che erano state letteralmente fatte sparire alla vista, polverizzate in cenere, quindi scomparse senza lasciare traccia. Majdanek, in particolare, apparve come un campo quasi totalmente abbandonato nella sua estensione: l'Armata Rossa vi trovò circa 1500 prigionieri, principalmente malati e disabili sovietici e polacchi non ebrei.

In mancanza della prova piú tangibile di un massacro, il corpo o i resti umani delle vittime, i soldati dell'Armata Rossa rinvennero però enormi quantità di oggetti, tra cui vestiti, scarpe, valigie, effetti personali di adulti e bambini che non lasciarono dubbi sulla natura criminale del luogo. A Majdanek, inoltre, nella precipitazione della fuga di fronte all'avanzata sovietica – anche se il trasferimento dei prigionieri era iniziato con diversi trasporti diretti a Bergen-Belsen, Natzweiler, Gross-Rosen, Auschwitz e Ravensbrück già dal mese di marzo 1944 –, i nazisti avevano lasciato intatte le camere a gas e i forni crematori, mentre ad Auschwitz le installazioni di assassinio vennero smantellate o distrutte prima dell'evacuazione.

Majdanek non fu solo il primo campo nazista liberato, ma anche il primo campo fotografato e filmato per iniziativa della Commissione di inchiesta sui crimini nazisti composta da sovietici e da polacchi. A girare le riprese furono due troupe cinematografiche sotto la supervisione di Roman Karmen, responsabile dello Studio centrale del cinema documentario di Mosca, e Aleksander Ford, direttore della sezione cinematografica dell'esercito polacco in esilio (Ludowe Wojsko Polskie), che combatté al fianco dei sovietici e che oggi è considerato il padre del cinema polacco. Il primo documentario realizzato nel 1944 durava 15 minuti, con una narrazione

parlata e una colonna sonora che vennero aggiunte in uno studio di registrazione di Mosca [24]. Il filmato mostrava scene del campo (il filo spinato, le baracche, le camere a gas, gli oggetti delle vittime), alternandole a interviste dei sopravvissuti e riprese delle SS catturate. Venne filmata anche la riesumazione di cadaveri dalle fosse comuni [25]. Nell'insieme, le riprese facevano emergere il carattere industriale delle uccisioni nel campo, presentando le vittime in una dimensione collettiva e in un contesto cattolico (per i simboli e le sepolture cristiane), passando sotto silenzio che decine di migliaia fossero ebrei.

L'opera ebbe una scarsissima diffusione, ma ispirò la realizzazione di altri due filmati nel 1944, *Majdanek – cmentarzysko Europy* («Majdanek – cimitero d'Europa») [26], del regista polacco Aleksander Ford, e *Majdanek*, diretto da Irina Setkina.

Nonostante il documentario firmato da Ford sia oggi riconosciuto dagli esperti di cinema e di storia come il prototipo dei filmati sulla liberazione dei campi, che ispirò tutta la cinematografia degli Alleati anglo-americani, a partire da *Death Mills* («I mulini della morte») sulla liberazione di Auschwitz e di altri campi negli ultimi giorni di funzionamento, pochi lo conoscono al di fuori della Polonia. La sua diffusione fu molto limitata all'epoca, sia in Unione Sovietica che in Occidente, dove ogni informazione giunta da Mosca veniva guardata con sospetto e considerata un'esagerazione della propaganda. Dal momento che molte fotografie della liberazione di Majdanek sono in realtà fotogrammi del film o furono scattate contemporaneamente alle riprese, è interessante mettere in luce alcuni aspetti che influenzeranno tutta l'iconografia della liberazione dei campi.

Non vi è dubbio che tra le immagini piú note di Majdanek ci sia quella delle scarpe delle vittime assassinate (fig. 49), ritrovate in enorme quantità nei magazzini del campo dove le SS le avevano fatte riporre con l'intenzione di spedirle in Germania e riutilizzarle. Nei preparativi di evacuazione, evidentemente non fecero in tempo a trasportare o distruggere tutte le prove del crimine, e abbandonarono sul posto tonnellate di vestiti e di oggetti.

49. Un soldato sovietico cammina in cima a una montagna di scarpe appartenenti alle vittime di Majdanek, 1944.

Nella foto in questione le scarpe sono ammucchiate sul terreno, dove c'è piú luce per l'inquadratura, e sistemate in modo tale da enfatizzarne il numero, ma anche risultare scomposte, rovesciate probabilmente da contenitori o ceste, e sembrare buttate via come oggetti diventati inutili. Di misura e di foggia diversa, le calzature sono spaiate e mescolate tra loro. Nell'assumere quindi un valore piú simbolico che documentario, l'immagine allude alla vita dei prigionieri e delle prigioniere che le indossavano, ricordandone l'umanità e l'individualità brutalmente spezzate. Le scarpe, come una delle ultime cose che una persona deve togliersi prima di andare a morire, sono state raffigurate in molte altre fotografie di guerra, ma probabilmente una delle piú toccanti e straordinariamente potenti è quella scattata nel 1943 dal fotografo George Kadish (nato Zvi Kadushin), nel ghetto di Kovno. Rinchiuso con gli altri ebrei lituani, Kadish realizzò numerosi scatti clandestini, tra cui una foto che mostra in primo piano un paio di scarponcini molto consumati su un terreno che sembra fangoso, ripresi dall'alto ponendosi perpendicolarmente, come quando si fotografa un cadavere. Non solo l'inquadratura è straziante, ma anche la didascalia manoscritta che Kadish annotò sul retro lo è: «The body has gone» («Il corpo se ne è andato / non c'è piú»), riferendosi al proprietario delle scarpe che venne deportato dal ghetto e non fece piú ritorno [27].

Tornando alla fotografia di Majdanek (fig. 49), in alto a sinistra è visibile la presenza nell'inquadratura di un soldato sovietico in divisa, unico essere vivente in un contesto agghiacciante di morte, ma che per il ruolo che ricopre assume qui innanzitutto il valore di prova. È questo un elemento ricorrente nelle fotografie scattate dagli Alleati sovietici e occidentali alla liberazione: a garanzia della veridicità dell'immagine vengono inquadrati i soldati dell'esercito, che cosí attestano di essere sul posto come testimoni oculari di quelle scene terribili. Il valore di prova dell'immagine, prodotta anche per essere usata nei tribunali contro i criminali nazisti, travalica spesso i confini del lecito.

Le prime immagini di Majdanek furono pubblicate dalla stampa russa nell'agosto 1944, mentre i principali organi di informazione britannici e statunitensi ripresero la notizia con molta cautela e solo marginalmente, dimostrandosi piuttosto restii a pubblicare le fotografie. Del resto, le informazioni di guerra che provenivano da Mosca venivano in genere ritenute inattendibili perché manipolate dal regime di Stalin. Nel tentativo di attirare l'attenzione dell'Occidente sulle atrocità naziste perpetrate a Majdanek, la Commissione d'inchiesta polacco-sovietica decise di invitare, tra agosto e settembre, un gruppo di 30 corrispondenti di guerra stranieri, affinché vedessero coi loro occhi e raccontassero di quei crimini all'opinione pubblica [28].

Nulla aveva preparato quei reporter all'impatto con l'orrore e lo choc fu tale, unito all'ignoranza della geografia dei campi nazisti e della Shoah, che nei reportage occidentali Majdanek venne restituito come un luogo senza nome, quasi irreale, menzionato per prossimità col nome di Lublino («Lublin concentration camp»), o con espressioni generiche di campo della morte («death camp»). Come ha sottolineato Barbie Zelizer, la scoperta di Majdanek rese evidenti alla stampa i limiti del linguaggio dell'informazione per costruire un racconto oggettivamente documentato e credibile, in cui la dimensione dell'orrore non sembrasse un'esagerazione. Gli Alleati arrivarono nei campi quando le azioni di violenza e uccisione sistematica erano già terminate, coi carnefici quasi sempre già scomparsi, quindi ciò che videro e li sconvolse furono le conseguenze macabre di quei crimini. Privi di istruzioni specifiche su cosa riprendere e come raccontare, impreparati psicologicamente, nonostante molti avessero maturato un'esperienza di reporter di guerra, e soprattutto incapaci di rifarsi a un repertorio precedente di immagini di atrocità, i fotografi e i giornalisti al seguito dell'Armata Rossa ricorsero a espressioni generiche che divennero presto un cliché nella stampa e letteratura dell'immediato dopoguerra [29]: «è incredibile»,«è spaventoso», «un luogo terribile», «le parole non bastano per raccontare», «bisogna vedere coi propri occhi», «quello che ho visto è orribile», «un inferno assoluto», «campo di morte»… [30].

Paragonate alle centinaia di fotografie scattate nei campi liberati nella Germania

occidentale, quelle di Majdanek sono poche decine, almeno quelle oggi disponibili negli archivi. Per vederle pubblicate con una certa attenzione dalla stampa britannica o americana fu necessario aspettare il mese di ottobre 1944, quando la rivista «The Illustrated London» ne presentò undici ai suoi lettori. La redazione sentí il bisogno di scusarsi col pubblico per il contenuto traumatizzante che avrebbe potuto urtarne la sensibilità, tuttavia giustificò la scelta di divulgare quelle immagini come «prova irrefutabile dell'assassinio organizzato», di proporzioni gigantesche[31]. In Francia, invece, Majdanek fu oggetto di un paio di articoli di giornale (su «L'Humanité» e «L'Avant-Garde») solo tra febbraio e marzo 1945[32].

50. Civili polacchi – in primo piano una coppia e una religiosa – visitano il campo di Majdanek, nell'estate 1944. Fotografia realizzata da Alexander Kapustjanski.

Le immagini di Majdanek dell'estate 1944 sono principalmente di due tipi. Il primo gruppo, piú numeroso, riproduce i dettagli legati alle violenze perpetrate sui prigionieri e alla topografia del lager: ceneri, ossa, oggetti, camere a gas, zollette di Zyklon B, filo spinato, baracche. Sono fotografie (o riprese) che vogliono essere oggettive, nell'intento di documentare il crimine con prove fattuali. Un secondo gruppo di scatti si sofferma, invece, sulle persone presenti sulla scena: i soldati, i membri della Commissione d'inchiesta, gli internati superstiti, i prigionieri di guerra tedeschi. Ognuno è raffigurato, da solo o con altri, mentre osserva ciò che resta a raccontare l'orrore di Majdanek. Inoltre, i sovietici obbligarono numerosi civili

polacchi residenti nella regione a visitare il lager, organizzando tour guidati "educativi", animati dall'intento di mobilitare ogni sforzo a sostegno dell'avanzata dell'Armata Rossa contro il nemico tedesco, colpevole di quell'orrore [33]. Nulla di paragonabile, certo, alle proporzioni dei veri e propri tour educativi degli angloamericani per costringere migliaia di tedeschi a vedere Dachau e Buchenwald, rompendo lo stato di presunta innocenza sui crimini del loro governo sotto Hitler, ma l'obiettivo fu lo stesso: informare le popolazioni affrancate dal nazismo, attraverso una rappresentanza di età e di professioni (maestri, politici locali, semplici contadini o operai, intellettuali o religiosi), che grazie alla vittoria degli Alleati quelle atrocità non si sarebbero piú ripetute, alimentando un sentimento di gratitudine per essere stati liberati. Per le foto scattate dall'Armata Rossa, si trattava però anche di legittimare agli occhi dei polacchi l'avvento del nuovo regime comunista, costruendo una narrazione comune delle vittime e, quindi, rafforzando l'idea di un'intera comunità, unita nella sofferenza e nel riscatto [34].

La liberazione di Auschwitz: documentare uno sterminio «in absentia».

Come a Majdanek, quando le truppe sovietiche penetrarono nel complesso di Auschwitz molte scene furono girate o fotografate da troupe di operatori polacchi e russi, talvolta da fotografi e cineasti di professione. La rottura delle relazioni diplomatiche tra il governo polacco (in esilio a Londra) e l'Unione Sovietica, dopo che nel febbraio 1943 era venuta alla luce la responsabilità dell'esercito sovietico negli spaventosi eccidi di Katyn´ [35], non aveva impedito all'Unione dei patrioti polacchi (Związek Patriotów Polskich, Zpp), costituita in quel periodo dai comunisti fuggiti durante la guerra nei territori russi, di continuare a sostenere un'alleanza coi sovietici, affiancando l'Armata Rossa nella sua offensiva contro la Wehrmacht.

Ancora oggi, l'unica foto storica che raffigura la torretta di accesso dei treni dei deportati a Birkenau, ultimata nel maggio 1944 in coincidenza dell'arrivo dall'Ungheria di centinaia di migliaia di ebrei, fu scattata nelle settimane successive al 27 gennaio da un fotografo polacco professionista, Stanisław Mucha, che realizzò diversi scatti su richiesta della Commissione d'inchiesta polacco-sovietica (fig. 51). Presentata erroneamente in tutti i libri di storia come l'ingresso del campo, l'immagine fu invece ripresa dalla prospettiva interna della rampa ferroviaria, ponendo in primo piano l'area di arrivo dei tre binari dei treni, che non costituiva l'accesso al lager di Birkenau, ma aveva la funzione di zona di sosta dei convogli e di smistamento dei deportati ebrei, strettamente collegata al sito di sterminio coi quattro grandi crematori. L'apertura sul lato destro della torretta era un passaggio riservato ai mezzi delle SS e autorità in servizio o in visita al campo: auto, motociclette e persino

biciclette. Mucha arrivò ad Auschwitz quando c’era ancora la neve, come si vede dai cumuli ai lati dei binari, soffermandosi in questo celebre scatto sugli oggetti abbandonati dalle vittime alla discesa dai treni (ciotole, pentole, utensili vari). Nella confusione e fretta con cui gestirono le operazioni di evacuazione a metà gennaio 1945, le SS non fecero in tempo a immagazzinare e spedire in Germania le ultime quantità di beni rubati agli ebrei deportati.

Al di là dell’imprecisione con cui quasi sempre viene presentata questa fotografia, l’immagine è anche utilizzata in ogni genere di testo come illustrazione simbolica della Shoah; e sebbene andrebbe ricordato che la maggioranza dei trasporti degli ebrei deportati ad Auschwitz da ogni angolo d’Europa non passò sotto questa torre di ingresso, ma stazionò sulla rampa ferroviaria che dalla stazione di Oświęcim arrivava a circa 900 metri dal campo di Birkenau, indubbiamente lo scatto di Mucha raggiunge l’obiettivo di raccontare uno sterminio di massa in assenza di figure umane e dei corpi delle vittime. Non possiamo, ovviamente, allargare il campo dell’interpretazione attribuendo al fotografo la conoscenza che possediamo oggi su come si è svolta la Shoah.

51. L’ingresso di Auschwitz-Birkenau, nel febbraio/marzo 1945, in una fotografia di Stanisław Mucha. L’inquadratura è dall’interno verso l’esterno.

Colpisce, però, il fatto che, una volta giunto sul posto insieme ad altri operatori per documentare il piú possibile i crimini accaduti in quel luogo, Stanisław Mucha abbia dovuto confrontarsi con la sfida di far parlare una serie infinita di tracce macabre, eppure parziali, per rendere conto dei fatti in tutta la loro dimensione agghiacciante. Perché dopo la distruzione su scala industriale degli ebrei e le uccisioni di centinaia di migliaia di altri internati, tra cui polacchi, prigionieri di guerra sovietici, sinti e rom, all'arrivo dell'Armata Rossa non restava piú niente che permettesse di realizzare immagini sufficientemente forti, credibili per mostrare l'immensità di quanto avvenuto. A fine gennaio 1945, infatti, tutto, o quasi, era stato distrutto, non solo i cadaveri delle vittime, ma anche i crematori, gli archivi, le strutture del campo. I carnefici erano scappati e a ricordare i loro crimini rimanevano alcune centinaia di corpi in decomposizione, abbandonati nelle baracche e nella neve, e quelli scheletrici delle poche migliaia di superstiti, tra cui donne e bambini, troppo deboli per incamminarsi a piedi verso i campi occidentali. Mucha pertanto non poteva che evocare lo sterminio *in absentia*, mostrando *ciò che restava visibile* delle vittime: i loro oggetti personali che, per metonimia, rinviavano ai corpi umani che li avevano posseduti, portati, utilizzati.

A saperla leggere in tutta la sua intensità, questa fotografia non rappresenta solamente l'immagine piú nota dell'ingresso o dell'uscita di Birkenau, come soglia terrificante e spettrale che separa il prima e il dopo nella vita dei deportati, ma costituisce anche un riferimento visivo importante, forse colto a livello intuitivo dal fotografo, di due elementi della modernità di Auschwitz: i binari della ferrovia, mezzo di trasporto privilegiato per la deportazione, e lo sfruttamento economico dei beni e degli oggetti delle vittime, che, pur non essendo mai stato prevalente nella logica nazista dello sterminio, fu comunque un fattore non irrilevante nella Shoah.

Anche ad Auschwitz, come a Majdanek, molte fotografie scattate dagli operatori sovietici e polacchi ripresero le montagne di oggetti delle vittime ritrovati sul posto – scarpe, vestiti, occhiali, valigie, effetti personali come spazzolini da denti, spazzole e scatolette di crema – e sui macabri resti umani, tra cui 7000 chilogrammi di capelli [36].

Le immagini oggi universalmente note della liberazione di Auschwitz non furono però scattate il 27 gennaio 1945 [37], né nei giorni immediatamente seguenti. I sovietici non erano minimamente preparati a quello che avrebbero trovato, non avevano sufficiente materiale con sé per realizzare servizi documentari completi, ma soprattutto nel campo mancava la corrente elettrica, tagliata da alcuni prigionieri superstiti dopo la partenza delle SS [38]. A fine gennaio, in uno scenario polare, non c'era quindi abbastanza luce naturale per riprendere; non solo le baracche non erano illuminate, ma risultava molto problematico raffigurare i resti dei cadaveri decomposti e congelati che sembravano semi-inghiottiti dalla neve [39]. Inoltre, l'estensione del complesso, le condizioni terrificanti dei sopravvissuti, le rovine dei

crematori fatti saltare in aria dalle SS rendevano Auschwitz un luogo complicato da rappresentare in una narrazione declinata in chiave di vittoria militare. La quasi totalità delle vittime era stata bruciata e ridotta in cenere, rendendo quindi invisibile l'entità del crimine per la distruzione stessa dei corpi degli assassinati, anche se a documentare un assassinio di massa restavano tonnellate di oggetti e persino di capelli.

Il fotoreporter polacco Adolf Forbert fu probabilmente il primo a riprendere Auschwitz, già dal 28 gennaio, rimanendo sul posto due giorni e mezzo. Pur dotato di grande esperienza nel documentare la guerra – sei mesi prima era stato a Majdanek – Forbert dovette operare in condizioni molto difficili, non solo per la mancanza di proiettori, ma per l'inadeguatezza dei mezzi a disposizione e la scarsità di pellicola [40]. Purtroppo le sue immagini inviate a Mosca non sono mai piú state ritrovate e mostrate, anche se alcune sue fotografie apparvero sul numero 7 del 1945 del «Polish Newsreel».

Le scene che tutti oggi conosciamo della liberazione di Auschwitz, spesso erroneamente descritte come realizzate il 27 gennaio 1945, sono una ricostruzione successiva che risale ad almeno due settimane piú tardi e di cui una parte verrà proiettata al processo di Norimberga [41].

Per poter girare delle scene utilizzabili in un'ottica di propaganda militare e, soprattutto, delle vere e proprie scene di liberazione fu quindi necessario attendere, alcune settimane piú tardi, l'arrivo di fotografi russi e polacchi dotati di apparecchiature piú efficienti. L'accoglienza moderatamente giubilante che una cinquantina di superstiti, uomini, donne e bambini, riservò ai soldati dell'Armata Rossa nel campo principale di Auschwitz, coi loro volti dietro il filo spinato o vicino al cancello con la scritta «Arbeit macht frei», venne girata piú volte, come ha ricordato il cameraman sovietico Aleksandr Vorontsov, in un'intervista rilasciata negli anni Ottanta [42]. A essere filmati furono anche ex prigionieri e prigioniere che da oltre un mese avevano lasciato il campo per essere curati in un ospedale di Oświęcim, ma che avevano accettato volontariamente di tornare nel lager per le riprese. Una delle immagini piú diffuse, che è un fermo immagine del girato e non una foto, raffigura un gruppo di donne ammucchiate in una baracca [43].

In tutto il complesso, ma soprattutto a Birkenau, dove non esisteva la rete fognaria, le condizioni sanitarie erano disastrose. I sovietici, assistiti dalla Croce Rossa polacca e dagli abitanti di Oświęcim, si attivarono subito per cercare di curare i superstiti, trasferendoli nel giro di poche settimane nel campo principale, dove venne allestito un ospedale. Va ricordato che alcuni medici ex internati, come il dottor Otto Wolken, medico ebreo austriaco che salvò la vita di un bambino italiano di dodici anni, Luigi Ferri [44], o Leonardo De Benedetti, compagno di prigionia di Primo Levi, si prodigarono con grande forza d'animo per aiutare i compagni ammalati. Peraltro

furono tra i primi ex internati di Auschwitz a testimoniare davanti alla Commissione d'inchiesta sui crimini nazisti [45].

Mettere in scena la liberazione: l'uso del corpo del sopravvissuto.

Le autorità sovietiche si impegnarono anche a raccogliere piú testimonianze possibili sulle atrocità commesse, intervistando, fotografando e filmando i sopravvissuti, i cui corpi straziati e i cui racconti agghiaccianti costituivano la prova della violenza subita e, al contempo, della ritrovata libertà in virtú dell'arrivo dei soldati russi. D'altro canto, raccogliere solo immagini di morti o di moribondi incapaci di reagire all'ingresso nel lager della gloriosa Armata Rossa avrebbe sminuito l'eroica azione delle forze combattenti di Stalin, vanificando il concetto stesso di liberazione da un oppressore che il 27 gennaio non era piú presente sul posto. Al fine di assolvere al meglio le direttive di Mosca in merito alla propaganda di guerra, i reporter posero particolare enfasi sulle due figure che dovevano incarnare l'eroismo e l'abnegazione della vittoria, i soldati e i medici sovietici, ma anche su quei prigionieri in grado di mostrare gratitudine e gioia verso i loro salvatori, o che godevano di uno statuto particolare nella gerarchia degli internati.

Ne abbiamo un'idea precisa scorrendo le immagini che mostrano Oleg Mandić, undici anni, con la mamma Névenka e la nonna Olga in buone condizioni fisiche, accanto a militari sovietici. Il padre e il nonno del bambino, nato a Susak (oggi in Croazia), militavano tra i partigiani iugoslavi e facevano parte degli alti ranghi vicini a Tito. I Mandić erano stati deportati da Trieste nel 1944 come prigionieri politici italiani, poiché catturati in territorio che all'epoca era stato annesso all'Italia. All'arrivo delle truppe sovietiche, le due donne chiesero di informare il comando di Tito a Belgrado della loro presenza nel campo. Qualche giorno dopo, il colonello Fedosenko, accompagnato da una troupe cinematografica, consegnò loro un telegramma di Nikolaj Bulganin (vice di Stalin) che ordinava l'immediato rientro a Mosca della famiglia Mandić, dopo qualche settimana trasferita con un aereo [46].

52. Oleg Mandić, al centro, con la mamma Névenka e la nonna Olga, ad Auschwitz, dopo il 27 gennaio 1945.

Dagli scatti in posa col viso sereno e una postura quasi sull'attenti, ma soprattutto dal filmato girato al momento dell'annuncio della notizia del loro rimpatrio, risulta evidente l'operazione di propaganda. I Mandić, ripresi davanti al filo spinato e alle baracche, indossano abiti puliti e scarpe in ordine, non sono denutriti, né appaiono sfiniti e inebetiti come invece la maggioranza dei superstiti. Oleg ha un cappello, una lunga sciarpa di lana e un cappotto che lo copre fino alle caviglie, tenendolo al caldo nel gelido inverno polacco. Sul terreno è visibile la neve, quindi la foto risale a fine gennaio o, piú probabilmente, a febbraio 1945. Non sappiamo se il bambino indossasse quei vestiti il 27 gennaio, non si può escludere l'ipotesi che li abbia ricevuti dai militari. Il suo aspetto, come quello della mamma e della nonna, appare curato nonostante le privazioni subite; le due donne conservano i loro capelli, elemento considerato un privilegio nel campo. Névenka ha una pettinatura raccolta,

per la quale ha avuto bisogno di usare delle forcine o un fermaglio, altro dettaglio inusuale per le prigioniere di Auschwitz, che erano imbruttite dalle torture e prive di tutto. Inoltre, indossa gli occhiali – nel lager riuscí a sopravvivere anche grazie alla possibilità di lavorare nell'infermeria – e ai piedi degli stivali imbottiti, mentre sua madre ha un foulard annodato sotto il mento e delle scarpe invernali con le calze. Una fotografia è sempre una rappresentazione di qualcosa che il fotografo vuole mostrare e, osservando con attenzione, spesso ci sono elementi che ne rivelano l'intenzione. In questo caso sono le divise a righe del lager che Névenka e Olga indossano abbottonate – a quanto sembra – sopra ad altri indumenti. Dall'estate 1944, ad Auschwitz queste uniformi scarseggiavano, al punto da non essere praticamente piú fornite alle donne internate, costrette a vestirsi con stracci e vestiti derubati alle vittime. Se anche le due donne fossero state tra le poche prigioniere a indossarle, per quale ragione non avevano ricevuto abiti civili e piú caldi dopo l'ingresso dell'esercito sovietico o, comunque, una volta identificata la loro identità che ne sottolineava in un certo senso il rango di detenute politiche speciali? La risposta piú convincente sta nell'interpretare la volontà delle autorità sovietiche di rappresentarle visivamente come prigioniere alle quali veniva restituita la libertà.

Per la stessa ragione, un gruppo di bambini e bambine scelti tra i piú piccoli dei circa 700 ritrovati in vita, metà dei quali ebrei[47], viene fatto sfilare davanti alle cineprese mentre esce dal cancello del campo principale di Auschwitz dove erano stati raggruppati dalle autorità sovietiche. Accompagnati da militari sovietici, ex prigionieri, medici, infermiere e suore polacche, sono posizionati secondo l'altezza o l'età, molti si tengono per mano, i piú piccoli sono in braccio alle loro soccorritrici. Vengono ripresi frontalmente e lateralmente in modo che appaiano dietro il filo spinato, muovendosi verso la libertà. Tra loro ci sono diverse coppie di fratelli e sorelle, o gemelli che erano stati selezionati per subire gli esperimenti del dottor Mengele. E ci sono anche le piú giovani sopravvissute italiane della Shoah, le sorelline Andra (Alessandra) e Tatiana (Liliana) Bucci, di Fiume, deportate all'età di quattro e sei anni[48].

53. Alcuni bambini sopravvissuti ad Auschwitz, filmati da un operatore sovietico dopo il 27 gennaio 1945.

Quello che colpisce osservando queste immagini è anche in questo caso la divisa a righe che alcuni bambini indossano, quelli davanti nella fila: è visibilmente di una taglia cosí grande da apparire smisurata e grottesca. Le maniche sono rivoltate piú volte, oppure penzolano lungo le braccia a nascondere completamente le mani, la giacca arriva oltre le ginocchia, come un sacco informe. I bambini cosí piccoli, che ad Auschwitz rappresentarono sempre una piccolissima minoranza e generalmente destinati a rimanere in vita pochi giorni, non portavano l'uniforme da prigionieri, banalmente perché le SS non le avevano previste. Le fotografie dei bambini liberati ad Auschwitz che ogni anno vengono riproposte per il 27 gennaio sono in realtà dei fotogrammi tratti da uno dei filmati che abbiamo già menzionato, probabilmente girati a fine febbraio o a marzo, dal momento che la neve sembra essersi sciolta. La necessità dei sovietici di rappresentare visivamente la liberazione dei prigionieri mediante immagini posate come un set fotografico verrà ripresa in maniera identica dagli operatori al servizio in Occidente per le forze anglo-americane, ricostituendo artificiosamente l'arrivo dei soldati alleati in modo da inscenare un clima piú solenne e bilanciare le scene di catastrofe assoluta in cui il ruolo di salvatori sembrava del

tutto vano, perché troppo tardivo. Come notano giustamente Teresa Świebocka e Renata Boguslawska-Świebocka nel loro studio sulle fotografie di Auschwitz, molte immagini cosí realizzate sembrano del tutto surreali [49]. Solo la conoscenza storica e l'ascolto delle testimonianze dei sopravvissuti ci permette di contestualizzarle.

Sostanzialmente i sovietici fecero un uso discontinuo e inizialmente modesto delle immagini realizzate alla liberazione. La scoperta di Bełżec, Sobibór e Treblinka non fu oggetto di reportage, né di comunicati stampa, per quanto ne sappiamo. Anche Auschwitz fu oggetto di una divulgazione molto limitata, almeno fino alla primavera 1945, quando gli Alleati occidentali iniziarono a diffondere massicciamente i propri servizi su Buchenwald, Dachau e Bergen-Belsen.

Questi campi ebbero una risonanza mediatica internazionale grazie a un investimento comunicativo gigantesco, soprattutto da parte del governo statunitense, che coinvolse alcuni fra i principali cineasti di Hollywood, come John Ford, Samuel Fuller, George Stevens.

La narrazione dell'Occidente: Buchenwald, Dachau e Bergen-Belsen.

Quando il 4 aprile 1945 i soldati della IV Divisione corazzata americana varcarono il cancello di ingresso del campo di Ohrdruf [50], in Germania, rimasero talmente sconvolti da sollecitare la presenza del generale Dwight D. Eisenhower, comandante supremo delle forze alleate in Europa. Le atrocità commesse dai nazisti erano cosí spaventose da non poter essere raccontate a parole, bisognava vederle coi propri occhi. Una settimana dopo, il 12 aprile, Eisenhower era sul posto con la sua delegazione militare e prese immediatamente due decisioni. La prima fu quella di far conoscere quei crimini all'opinione pubblica mondiale, sollecitando al Congresso americano l'invio di incaricati stampa con fotografi al seguito, anche al fine di costituire il dossier di accusa contro i criminali nazisti in vista dei processi militari che si sarebbero svolti nei mesi successivi. La seconda decisione riguardò invece l'avvio di un'intensa campagna di propaganda politica per rieducare il popolo tedesco a condannare il nazismo attraverso la partecipazione obbligatoria a visite collettive ai lager e la visione di documentari girati nei campi, di mostre fotografiche o di opuscoli illustrativi [51].

Eisenhower promosse quindi, in misura molto piú estesa rispetto ai sovietici, una vera e propria «pedagogia dell'orrore» per denazificare la Germania, facendo leva sul senso di colpa collettivo. L'obbligo di vedere fu, dunque, applicato dagli Alleati come pena per la cecità dei tedeschi durante il regime hitleriano o per la loro compromissione. Gli abitanti dei villaggi nei pressi di Buchenwald e Dachau, per esempio, furono costretti a sfilare davanti ai forni crematori e alle pile di cadaveri,

talvolta anche a munirsi di vanga e a seppellirli, o a dissotterrarli. In diversi casi, i militari inscenarono anche impiccagioni e torture, con fantocci appesi alla forca o con ex prigionieri disposti a dare dimostrazione al pubblico dei supplizi patiti. Con la digitalizzazione degli archivi, queste fotografie sono facilmente accessibili a chiunque, senza alcuna cautela per l'effetto traumatico o l'utilizzo improprio che l'utente può farne [52].

I campi piú fotografati e filmati furono quelli di Buchenwald, di Bergen-Belsen e di Dachau, liberati a distanza di pochi giorni tra l'11 e il 29 aprile. Gli Alleati anglo-americani investirono ingenti finanziamenti per realizzare chilometri di pellicola filmata e di reportage fotografici che ancora oggi costituiscono, ben piú delle immagini di Majdanek e di Auschwitz, l'iconografia maggiormente diffusa e conosciuta dei lager e, per via indiretta e simbolica, della Shoah.

Paradossalmente, potremmo dire che la narrazione storica di quei crimini si è costruita su immagini proposte come illustrazione di come si era svolto il processo di violenza di massa, mentre ne costituiscono solo il tragico epilogo finale. Dei campi di concentramento e, soprattutto, del genocidio degli ebrei, quelle fotografie divenute «icone della distruzione» [53], a simboleggiare tutti i crimini nazisti senza distinzione e, in generale, la peggiore crudeltà umana, possono raccontare solo una versione incompleta e parziale, se non altro perché furono prodotte quando la maggioranza dei prigionieri e deportati in quei luoghi era già stata assassinata o era morta a causa del trattamento subito e i loro aguzzini erano quasi completamente assenti.

Indubbiamente solo i sopravvissuti percepirono – a posteriori, rivedendo le immagini dai giornali e dai filmati – la divergenza abissale tra due momenti temporali che avevano scandito la loro sofferenza nei lager: le violenze inflitte dalle SS e dai kapò sui prigionieri mentre i campi erano in funzione, e le conseguenze finali di quel fenomeno di distruzione (l'inedia, l'agonia, l'abbandono, i decessi) che le truppe alleate documentarono. Ciò nonostante, anche i superstiti ritennero necessario mostrare al pubblico le fotografie e le scene filmate alla liberazione, pur sentendole al tempo stesso come non del tutto veritiere, rappresentazioni parziali perché incapaci di restituire appieno la violenza del lager. Una contraddizione, dunque, lacerante che molti sopravvissuti hanno espresso nelle loro testimonianze, evidenziando di condividere un dovere di memoria collettivo e un dovere di verità storica [54].

Per circa due mesi, tra aprile e maggio 1945, la stampa occidentale dedicò ampio spazio ai reportage sui lager, anche se alcune redazioni spesso si mostrarono esitanti a diffondere immagini simili, temendo una reazione di protesta e rigetto da parte dei lettori. Non mancarono nemmeno voci scettiche, come quella del regista Ingmar Bergman che liquidò inizialmente le fotografie come «menzogne orchestrate dalla propaganda» [55].

In alcuni casi le foto scelte per essere divulgate furono ritoccate. Ad esempio

«Life» pubblicò uno scatto del suo inviato George Rodger a Bergen-Belsen, in cui si vede un bambino camminare su un sentiero del campo sul cui ciglio sono allineati cadaveri che giacciono in posizione scomposta. Le donne hanno le gonne e i vestiti sollevati a scoprire le parti intime, quindi la redazione ritenne opportuno sfumare questo dettaglio. Il ragazzino era Sieg Maandag, ebreo olandese sopravvissuto alla Shoah [56].

Giornali, riviste, mostre e filmati furono piuttosto imprecisi in merito alle informazioni sui campi, confondendone spesso i nomi, la localizzazione e il destino dei prigionieri ebrei e non ebrei. Conviene però ricordare che nel 1945 era impossibile agli inviati di guerra, militari o civili, quotidianamente esposti alla violenza del conflitto, comprendere le funzioni e l'evoluzione dei lager nel sistema di terrore nazista e meno ancora il significato della violenza specifica rivolta contro gli ebrei. D'altro canto, se l'intenzione del regime sovietico era stata quella di mostrare la sofferenza del suo popolo, senza distinzioni di trattamento tra i vari gruppi, ma unito nella resistenza contro l'oppressore tedesco, l'obiettivo degli Alleati occidentali fu diretto a denunciare le dimensioni della violenza di massa perpetrata dalla Germania di Hitler, rappresentando gli effetti di una brutalità inimmaginabile fino a quel momento.

A distanza di ottant'anni dalla Liberazione, oggi è possibile formulare un giudizio sull'intenzione, del tutto legittima, degli Alleati di mostrare con immagini prova le atrocità di massa perpetrate dai nazisti, cercando di restituirne la dimensione gigantesca. Riuscirono meglio nell'impresa gli operatori degli eserciti anglo-americani, non perché disponessero di mezzi molto piú importanti dei colleghi sul fronte russo, ma perché a Buchenwald, Dachau, Bergen-Belsen e nei campi liberati all'interno dei confini della Germania prima della guerra trovarono migliaia di cadaveri e di sopravvissuti in condizioni terrificanti, al punto di non apparire quasi piú nemmeno esseri umani. In ragione dell'estremo sovraffollamento di questi lager, dove nell'autunno-inverno 1944-45 le SS avevano fatto confluire la quasi totalità dei prigionieri ancora in vita a Majdanek, Gross-Rosen, Auschwitz e nei campi situati nell'Est, di cui la maggioranza erano ebrei, la mortalità raggiunse livelli altissimi. Nell'impossibilità di incenerire tutti i corpi, i cadaveri rimasero esposti ovunque, per terra in ogni angolo del lager e nelle baracche o nell'infermeria accanto ai moribondi. Spesso le vittime giacevano completamente nude, scomposte, accatastate le une sulle altre come spazzatura da buttare.

A fine aprile la divisione americana che liberò Dachau scoprí un intero treno della morte («the death train», è questa la didascalia originale), pieno di cadaveri aggrovigliati. Fu una visione profondamente traumatizzante, documentata con fotografie di reporter come Lee Miller, Philip Drell, Éric Schwab e nel filmato a

colori di George Stevens. Il convoglio, composto da vagoni merce, era giunto il 29 aprile da Buchenwald con a bordo 4480 prigionieri già completamente sfiniti che avevano viaggiato per ventuno giorni senza cibo e acqua. All'arrivo, le SS abbandonarono il treno col suo carico umano, lasciando poche ore dopo agli Alleati statunitensi il macabro compito di aprirne gli sportelli: solo 816 persone erano ancora in vita [57].

Diversi storici [58] hanno appurato che la disposizione dei cadaveri nei lager fu appositamente organizzata in modo tale da acuire lo sconvolgimento emotivo e il senso di colpa nel visitatore tedesco, ma anche per prolungare lo sguardo del testimone oculare in quello, indiretto, del lettore della stampa al quale i fotogiornalisti rivolgevano il loro lavoro. Cosí, le vittime venivano spesso riprese dopo essere state ammucchiate, impilate, e da angolature particolari che volevano enfatizzare la quantità delle persone assassinate o decedute e la deformazione avvenuta attraverso la violenza sul loro corpo: primi piani su crani calvi e membra scheletriche, su piedi e mani sovrapposti, sui cadaveri scomposti e lasciati oscenamente nudi dai loro carnefici. Ce ne offre un esempio Margaret Bourke-White, che fu la prima fotografa straniera a ottenere il visto per l'Unione Sovietica e anche la prima donna corrispondente di guerra, inviata della rivista «Life». La celebre reporter americana accompagnò il generale George Patton e le truppe americane della III Armata a Buchenwald, dove realizzò centinaia di scatti. In uno di questi, un collega la riprende mentre manovra un esposimetro per decidere l'inquadratura migliore, accovacciata a terra davanti a un carro sul quale sono stati disposti numerosi cadaveri [59]. A differenza degli operatori arruolati dalle unità di propaganda dell'esercito britannico (Army Film and Photographic Unit, Afpu), americano (Signal Corps) o francese (Service cinématographique des Armées, Sca), che ricevettero disposizioni e protocolli speciali su cosa e come fotografare sul fronte di guerra [60], soprattutto per raccogliere le prove visive dei crimini nazisti in vista del processo di Norimberga, i fotogiornalisti dovevano realizzare immagini destinate alla fruizione immediata, scegliendo i soggetti e gli elementi da inquadrare in maniera da suscitare emozione e reazione nell'opinione pubblica [61]. Per questo, ognuno mise in gioco la propria esperienza e il proprio gusto estetico, producendo talvolta immagini in cui la messinscena è talmente esplicita da risultare artificiale e persino fastidiosa. Cosí, la didascalia apparsa su «Life» di una fotografia di Bourke-White diventata poi molto famosa, «i morti viventi a Buchenwald» («The living dead at Buchenwald»; fig. 54), non sembra conciliarsi col titolo, anche se va detto che la rivista la pubblicò solo il 26 dicembre 1960 in un inserto speciale in occasione dei venticinque anni della rivista. L'uso della luce artificiale, la composizione accurata della scena come un set cinematografico, la postura e le condizioni fisiche dei sopravvissuti dietro al filo spinato non restituiscono lo stato prevalente della maggioranza dei superstiti liberati

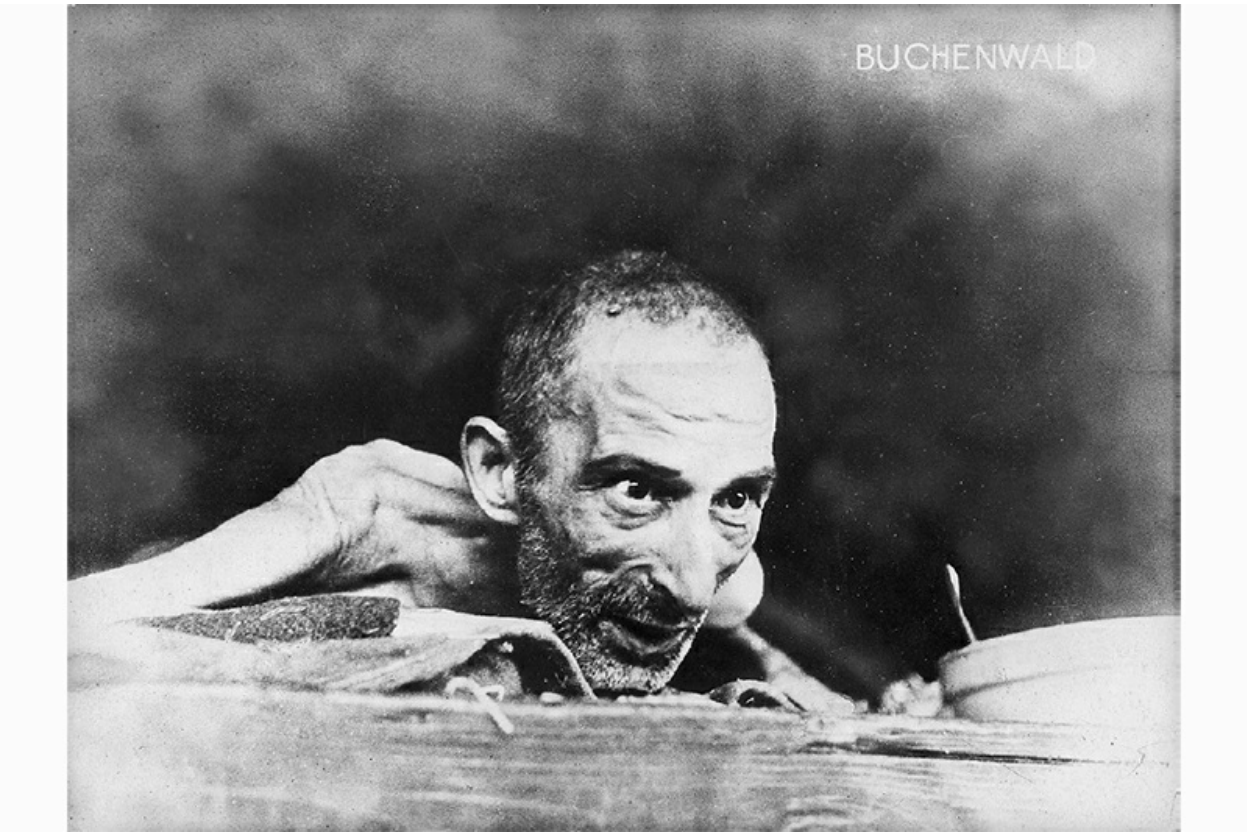
dagli Alleati: scheletrici e spesso seminudi, curvi, ingobbiti, del tutto sfiniti e annichiliti, incapaci di alzarsi o di mostrare reazioni all'arrivo dei soldati.

54. Un gruppo di prigionieri liberati a Buchenwald in una fotografia di Margaret Bourke-White del 13 aprile 1945.

Dalla sua prima diffusione nel 1960 la fotografia divenne un'icona, riproposta innumerevoli volte e rielaborata in opere di altri autori e artisti. Ad esempio, all'inizio della prima versione della graphic novel *Maus* del 1972, Art Spiegelman, figlio di un sopravvissuto ebreo di Auschwitz, disegna una tavola che riprende questa scena. Marianne Hirsch, studiosa dell'Olocausto e della cultura visuale della Shoah, anch'essa figlia di sopravvissuti, ne deduce che «l'impossibilità dei figli di immaginare l'orrore vissuto dai propri famigliari, li spinge a recuperare quello stesso patrimonio visivo e collettivo a cui tutti si rifanno per tentare di rappresentare l'irrappresentabile» [62].

Certamente Margaret Bourke-White non scelse di attenuare l'orrore, né mancò di coraggio nel puntare il suo obiettivo su scene raccapriccianti, come mostra la selezione di immagini pubblicata il 7 maggio 1945 da «Life» insieme a quelle di altri reporter di guerra [63]. Lei stessa avrebbe ricordato nella sua autobiografia del 1963 come fosse riuscita a fotografare atrocità simili senza crollare emotivamente usando

la macchina fotografica come uno schermo, «un velo protettivo»[64]. Resta il fatto che sarebbe difficile oggi utilizzare la fotografia dei «morti viventi» per evocare i campi di concentramento alla liberazione, soprattutto in relazione a immagini profondamente diverse realizzate nello stesso luogo e nello stesso momento. Il reporter francese Éric Schwab, la cui madre era stata deportata a Theresienstadt perché ebrea, ha firmato dei ritratti sconvolgenti di sopravvissuti che assomigliano molto di piú a «living dead», dal dopoguerra a oggi pubblicate sui libri di storia e nelle mostre sui campi di concentramento. Il «dissenterico morente» (fig. 55) fu l'immagine scelta per la copertina di un numero speciale sui crimini nazisti di «Magazine France», apparso nel maggio 1945.



55. Prigioniero affetto da dissenteria, moribondo a Buchenwald, in una fotografia di Éric Schwab di aprile 1945.

Schwab, che non raggiunse mai la notorietà di altri colleghi e colleghe reporter, si concentrò molto sui primi piani dei deportati, mettendo in risalto i loro occhi spenti, spesso accecati dalle ferite, come a cercare di far emergere l'individualità della persona nell'anonimato della violenza di massa, ma anche di raffigurare lo sguardo di incredulità attonita di chi ha visto in faccia il male nella sua brutalità piú estrema e ne

è rimasto spezzato per sempre. Tra le sue immagini piú toccanti e piú diffuse – purtroppo non sempre col suo nome – c'è il ritratto realizzato a Dachau il 29 aprile 1945 che mostra il volto scavato fino all'osso e lo sguardo smarrito di un prigioniero russo sfinito dagli stenti e dalla malattia, indicato come di diciotto anni, ma la cui identità resta sconosciuta. Probabilmente per il suo aspetto estremamente debilitato in alcuni siti viene indicato erroneamente come una donna [65].

Come rileva Clément Chéroux nel catalogo dell'importante mostra fotografica del 2001 sui campi di concentramento e di sterminio [66], l'avanzata degli Alleati coinvolse unità numerose di cineasti e fotogiornalisti che si trovarono quindi spesso a riprendere le stesse scene. Margaret Bourke-White ed Éric Schwab hanno documentato insieme la carneficina commessa dalle SS prima di abbandonare, di tutta fretta, il campo di Lipsia-Thekla, lager satellite di Buchenwald, dove i prigionieri erano sottoposti al lavoro forzato in una fabbrica militare che produceva le ali degli aerei Messerschmitt. Il 16 aprile 1945, nella precipitazione dell'evacuazione, gli ultimi internati troppo deboli per poter essere trasferiti furono rinchiusi nell'infermeria e bruciati vivi. Al loro arrivo, tre giorni dopo, i soldati americani trovarono i resti di centinaia di corpi carbonizzati, alcuni vicino al filo spinato, spirati mentre tentavano di mettersi in salvo dalle fiamme.

Le fotografie dell'arrivo degli Alleati come rappresentazione della liberazione: una messinscena menzognera?

Come abbiamo accennato, sia l'Armata Rossa che gli eserciti alleati occidentali misero in atto un'operazione comunicativa di propaganda della liberazione, con l'obiettivo di collegare il loro ingresso nei campi di concentramento e di sterminio all'azione eroica della vittoria sul nazismo.

Le circostanze della scoperta dei lager, quasi sempre casuali, con la maggioranza dei prigionieri evacuati o già morti e le SS e le guardie assenti, oppure presenti in numero esiguo, resero necessari alcuni giorni o settimane dopo il loro arrivo per ricostruire l'incontro con i superstiti. Occorreva, infatti, mostrarlo come il momento della salvezza (anche se le sofferenze dei superstiti non cessarono alla liberazione e a migliaia morirono prima di poter fare rientro a casa), presentando i soldati come dei liberatori attesi e accolti con gioia e gratitudine.

Consultando su internet le fotografie relative a questo periodo, si rimane colpiti dal vedere in sequenze giustapposte scene drammaticamente opposte: da un lato, gli effetti di una morte di massa, la desolazione e lo sfinimento totale dei superstiti, incapaci di provare qualsiasi reazione di contentezza e sollievo; dall'altro, le truppe alleate che incontrano i sopravvissuti sorridenti, che sventolano il cappello o agitano

le mani in segno di saluto e di vittoria. Alcuni sono poco piú che bambini [67].

Cosí, ad Auschwitz o a Dachau, l'immagine del cancello aperto con gli internati che escono simboleggia la fine della prigionia e il superamento, anche fisico, della soglia del campo. In realtà, la ricostruzione storica ha messo in luce come i superstiti siano spesso rimasti nel lager, anche per settimane o per alcuni mesi, perché troppo malati per essere trasportati, oppure perché in attesa di essere spostati nei centri di raccolta e rimpatriati.

Una delle fotografie dove è evidente la messinscena dell'arrivo degli Alleati è quella di Mauthausen [68], l'ultimo campo liberato dalle truppe americane, il 5 maggio 1945, quando le SS erano già in fuga e i prigionieri della Resistenza interna avevano preso il controllo della situazione. Nel noto scatto utilizzato per rappresentare la liberazione, si vedono molti elementi della ricostruzione organizzata dagli operatori del Signal Corps due giorni piú tardi. I prigionieri sono raccolti in atteggiamento festoso con le braccia alzate per salutare i loro salvatori, raggruppati attorno a un mezzo blindato americano. Un soldato imbraccia un mitra a rendere evidente il contesto del combattimento che ha segnato la vittoria degli Alleati, un uomo in tenuta civile (probabilmente un operatore della troupe) è davanti al carrarmato e dà visibilmente indicazioni alla folla per evitare che venga travolta. Alcuni superstiti non guardano però dove dovrebbero, ma si rivolgono verso l'obiettivo, mostrando che sono in posa per la scena. Ma è soprattutto lo striscione bianco appeso alla torretta centrale di ingresso, che indica in piú lingue: «Gli antifascisti spagnoli salutano le forze liberatrici», a rivelare come il set trionfale sia stato accuratamente preparato [69]. La fotografia assume, inoltre, tutta la sua importanza contestuale se messa a confronto con quelle scattate da altre angolature o altri operatori nello stesso momento.

Non per questo, tuttavia, una messinscena fotografica corrisponde a una menzogna o a una falsificazione totale della realtà. Nel caso delle immagini in questione, rese significative dalla necessità specifica degli Alleati sovietici e anglo-americani di documentare, rispettivamente, in maniera strategica il loro contributo alla disfatta del nazismo, non si tratta di opporre la finzione a una presunta verità oggettiva che la fotografia, quasi per natura, dovrebbe assicurare. Una foto non è mai una trasposizione fedele e autentica della realtà, ma ne è sempre una rappresentazione soggettiva e parziale, cioè un'interpretazione. Occorre quindi riferirsi, piuttosto che al binomio degli opposti verità e finzione, alla dimensione del verosimile e a una lettura dei fatti che tenga conto di una serie di elementi e fattori, individuali e contestuali e contingenti.

Per tutte queste ragioni le immagini della liberazione dei campi, molto diverse tra loro, sono ognuna un documento storico importante non solo per ricostruire i fatti, ma anche per comprenderne le modalità di diffusione e ricezione nell'immediato

dopoguerra e, infine, il processo di sovraesposizione, oblio o trasformazione in icone che le ha contrassegnate.

Susan Sontag, nel ricordare la sua esperienza traumatizzante per aver visto casualmente, quando era ancora poco piú che bambina, alcune foto di Dachau e di Bergen-Belsen in una libreria di Santa Monica in California, ha usato la definizione di «epifania negativa», in un'accezione fortemente dannosa del concetto di rivelazione. Nella sua riflessione, la filosofa non si è limitata a sottolineare la sofferenza e la perdita di innocenza che l'incontro con «l'inventario fotografico dell'orrore estremo» le aveva provocato, segnandola per sempre, ma ha posto in luce un nodo contraddittorio tra lo stato originario del vedere per la prima volta, in tutta la loro potenza sconvolgente, le immagini, e non vederle piú come significanti le volte successive, perché la ripetizione delle stesse non possiede piú il carattere di rivelazione e, di fatto, anestetizza la coscienza [70].

Resta da chiedersi se a distanza di tanti anni dalla liberazione sia giunto il momento di utilizzare quelle immagini non come trasposizione oggettiva dei campi, e nemmeno come simboli universali delle peggiori atrocità, ma come documenti storici importanti per raccontare, insieme ad altri tipi di fonti, il tragico epilogo del fenomeno della deportazione e della Shoah, poiché nei campi di concentramento vennero liberati i superstiti dello sterminio. Ma a condizione di ricordare che esse offrono il punto di vista unico degli Alleati. Per una narrazione piú completa anche solamente delle ultime settimane dei lager nazisti bisognerebbe poter contrapporre altre prospettive: quella dei carnefici, purtroppo limitata a registrare solo alcuni aspetti, anche perché fortemente influenzata dalla propaganda di regime, e quella delle vittime, che tuttavia, in ragione delle circostanze stesse della prigionia, furono estremamente rare [71].

Capitolo undicesimo

Quando le immagini diventano icone: Anne Frank e il «bambino del ghetto di Varsavia»

Nell'immenso patrimonio visivo della Shoah solamente poche fotografie sono entrate prepotentemente nell'immaginario comune. La ripetizione ossessiva delle stesse immagini le ha tramutate in simbolo del genocidio degli ebrei e delle atrocità commesse dalla Germania nazista, dissolvendo le differenze e amalgamando le ragioni delle sofferenze patite dalle vittime.

Nell'immediato dopoguerra, i reportage scioccanti realizzati dagli Alleati all'ingresso nei lager, cosí come le immagini rinvenute negli archivi nazisti, ufficiali e privati, e mostrate a Norimberga come prova di un crimine di proporzioni inconcepibili avrebbero dovuto *servire da lezione* e provocare un trauma indelebile nelle coscienze, a incominciare dalla popolazione tedesca, la quale, messa di fronte alla visione di quell'orrore, avrebbe dovuto provare vergogna e rieducarsi a rigettare ogni eredità del nazismo. Eppure, questo non accadde. Secondo il filosofo Günter Anders, non ci fu nemmeno bisogno di rimuoverle, perché le immagini non riuscirono a essere percepite, ma produssero solo uno choc superficiale e temporaneo.

Quando un'immagine mostra la smisuratezza di un crimine inaudito, per numero di vittime e per efferatezza commessa – le pile di cadaveri, i corpi irriconoscibili per le torture e l'agonia della morte, i superstiti tanto scheletrici e inebetiti da non sembrare piú umani –, è difficile provare compassione e comprendere un male di proporzioni troppo grandi per essere anche solo immaginato [1]. Vedere le conseguenze della violenza attraverso l'annichilimento e la decomposizione dei corpi suscita raccapriccio, sconvolgimento, repulsione, ma raramente provoca una vera compassione; c'è poco da dire, i cadaveri non consentono di identificarsi.

Deve essere per questo che a diventare simboli della Shoah con risvolti ben oltre i confini storici sono state due fotografie di bambini ebrei ritratti *ancora in vita*: il volto della tredicenne tedesca Anne Frank, indissociabile dalla quasi totalità delle edizioni del suo *Diario*, e lo scatto di un bambino polacco piú piccolo, di cui non è certa l'identità, che tutti conoscono come «il bambino del ghetto di Varsavia». La popolarità delle due rappresentazioni ha trasceso i confini della biografia dei giovani soggetti fotografati, come anche la dimensione di resistenza o resilienza che appartiene a entrambi – a Anne per la forza della sua scrittura durante la clandestinità, al bambino anonimo polacco per essere stato catturato nel corso dell'eroica

insurrezione degli ebrei nel ghetto di Varsavia –, assurgendo al rango di icone universali dai molteplici significati (l'infanzia ebraica vittima della Shoah, l'infanzia violata nelle guerre e nelle tragedie umane, la sacralità della vita, il valore del coraggio ecc.).

Mentre le icone dell'arte religiosa sono immagini devozionali realizzate per esprimere il sentimento della venerazione profonda per il sacro, il mistero e la bellezza dell'incarnazione e il timore del disegno divino, le *icone laiche* attivano reazioni che sono rivolte al rapporto con gli altri esseri umani; tra queste la pietà e la commozione [2]. Guardare una fotografia icona non implica analizzare attentamente gli elementi raffigurati per comprenderli, né del resto l'icona ambisce a illustrare la realtà. Il valore di un'icona sta nella sua capacità di suscitare un sentimento in chi la guarda, trasmettendo un messaggio sul senso della vita e della morte che faccia scaturire prima di tutto un meccanismo di riconoscimento di sé in quell'immagine.

Benché i ritratti di Anne Frank e lo scatto del bambino del ghetto di Varsavia non siano icone, ma fotografie storiche, la loro ricezione, ma soprattutto il loro utilizzo ne hanno fatto delle icone, facendo perdere di vista che cosa rappresentano realmente. Il valore iconico è il risultato di un processo di ripetizione, appropriazione e distorsione che ha progressivamente sconnesso le loro storie dalla Storia, annegandole nel mare della banalizzazione.

Il paradosso è ancora piú evidente se pensiamo che Anne Frank è universalmente conosciuta come l'immagine simbolo (intendendo qui l'immagine come associazione di volto e voce) di un'esperienza tragicamente eccezionale nella sua abnormità (la deportazione, la Shoah), incommensurabile e indicibile, ma, al contempo, anche di un'esperienza sentita come comune, cioè facilmente condivisibile. Il che ha facilitato il processo di appropriazione che l'immagine di questa ragazza ha subito, scindendola dalle sue origini, dalla sua condizione e dal suo destino tragico per farla diventare una «young girl» come tante vissute in ogni luogo e in ogni tempo [3]. Se Anne Frank è diventata una creatura universale che appartiene a tutti e potrebbe essere chiunque della sua età, non devono stupire le parole della giovane pop star Justin Bieber dopo essere stato nell'Alloggio segreto di Amsterdam nel 2013. Nel libro dei visitatori, l'idolo dei teenager di tutto il mondo scrisse che «Anne avrebbe potuto essere una belieber» (dal nome dei suoi fan), facendosi interprete, piú per ingenuità che per provocazione, di uno spirito comune.

La prospettiva piú interessante da adottare per riflettere sui ritratti dei due bambini che furono vittime della Shoah è quella di collocarci nella posizione di chi guarda, come lo spettatore muto di un'icona. Come accade che una fotografia diventi un simbolo e progressivamente si svuoti del suo significato originario? Che cosa resta della storia di una persona quando viene ricondotta a una sola rappresentazione visiva?

Ma soprattutto, che tipo di processo subisce un'immagine per tramutarsi in icona riconosciuta universalmente?

Proviamo ad affrontare questi interrogativi mettendo a confronto le due immagini di Anne Frank e del bambino del ghetto di Varsavia, analizzando l'evoluzione che ognuna ha attraversato nel dopoguerra e in epoca piú recente, in una commistione di ripetitività, rielaborazione e manipolazione che ha determinato un rovesciamento totale di prospettiva e di significato [4].

Anne Frank e il potere di identificazione.

L'adolescente ebrea tedesca che per due anni fu costretta a vivere nascosta con la sua famiglia ad Amsterdam prima di essere scoperta e deportata ad Auschwitz [5] è autrice di un diario pubblicato originariamente nel 1947 e diventato un best seller internazionale a partire dal 1955, grazie a un adattamento teatrale a Broadway e all'assegnazione all'opera del Premio Pulitzer, e alla trasposizione cinematografica di George Stevens del 1959.

Nel giro di pochi anni dall'adattamento del *Diario* per il palcoscenico si creò l'immagine di Anne, spesso chiamata senza cognome, cristallizzata poi in tutte le successive rielaborazioni artistiche: un'adolescente dallo spirito indomito e dal talento per la scrittura, vivace e spesso irriverente, consapevole della persecuzione che subiva per essere ebrea, ma fondamentalmente ottimista e felice. Ponendo Anne sopra alle sue parole e alla sua intera storia, nella versione americana che rileggeva il *Diario* come un'opera scenica per il grande pubblico, Anne Frank divenne protagonista di una vicenda addomesticata delle sue parti piú tristi e indicibili, contribuendo a divulgare una lettura sentimentale, infantile e persino stucchevole, tipica della cosiddetta americanizzazione della Shoah.

Nel 1960 viene aperto al pubblico il nascondiglio segreto, allestito come museo col nome Casa di Anne Frank (Anne Frank Huis), oggi la terza attrazione di Amsterdam piú visitata dai turisti. Attualmente il *Diario* è tradotto in settanta lingue, adottato in molte scuole come libro di lettura, unanimemente considerato come un testo importante per sensibilizzare il pubblico di ogni età sugli orrori del nazismo e della Seconda guerra mondiale, sebbene sia piú citato che letto integralmente o compreso come opera di testimonianza, e non solo per il talento narrativo precoce della giovane autrice. Il libro ha ispirato ulteriori adattamenti cinematografici, teatrali, televisivi e narrativi in ogni parte del pianeta, senza contare la produzione di fumetti, cartoni animati, manga e installazioni artistiche. Nel 2009, l'Unesco l'ha inserito nel programma Memory of the World, un registro delle memorie del mondo per salvare dall'oblio i documenti sull'umanità.

Se Anne Frank è diventata cosí popolare e amata dalle giovani generazioni di tutto il mondo è indubbiamente per alcuni tratti del suo carattere (la vivacità di spirito, un inguaribile ottimismo, la fiducia nella bontà dell'uomo) che emergono dalla sua scrittura e che sono stati enfatizzati come metro di paragone per una facile immedesimazione, anche a discapito di una comprensione piú profonda della sua personalità e della sua visione sorprendentemente lucida sulla tragedia che stava incombendo sugli ebrei d'Europa.

Col passare del tempo, il meccanismo di vicinanza e di empatia per questa giovane vittima della Shoah ha assunto proporzioni tali da alimentare un crescente fenomeno di sfruttamento commerciale che ha mostrato derive allarmanti, soprattutto dalla fine del 2015, con la liberalizzazione dei diritti d'autore relativi all'edizione olandese del *Diario*[6]. Gli esempi sono innumerevoli: forse il piú recente proviene dai Paesi Bassi, dove nel 2022 l'azienda di stoviglie Blond Amsterdam ha lanciato sul mercato una linea di oggetti souvenir con l'intento di omaggiare l'eroismo di tanti olandesi. Il volto sorridente di un'Anne Frank dalle paffute guance rosse è stato scelto per decorare tazze e piattini di ceramica, sollevando le immediate proteste della Casa che porta il nome della ragazza e le scuse della ditta[7].

Se, a distanza di ottant'anni dalla sua morte, la portata simbolica di Anne Frank non ha fatto che crescere – nel 1999 la prestigiosa rivista americana «Time» l'ha inserita tra le 100 figure eroiche e iconiche del XX secolo, accanto a Madre Teresa di Calcutta e Marylin Monroe –[8], la sua immagine è stata per certi versi cannibalizzata dalla cultura di massa che l'ha trasformata in prodotto, in un oggetto di consumo personale che serve piú a chi lo possiede per identificarsi in qualcosa, che per essere strumento di conoscenza della persecuzione di cui fu vittima questa ragazza.

Ma perché è cosí facile immedesimarsi in Anne Frank, oggi trasformata persino in icona pop?[9].

Sarebbe sbagliato pensare che all'origine di questa trasformazione ci sia unicamente il suo diario, anche se è vero che le riflessioni sulla sua condizione adolescenziale, segnata da sogni, aspirazioni artistiche, aspettative sentimentali e paure, costellano una narrazione che si presta a essere facilmente accessibile e traducibile a un pubblico globale, soprattutto se viene fatta astrazione dal contesto storico e dall'ebraicità di Anne.

In realtà, se la «ragazza d'Olanda» (come lei stessa si definí nel *Diario*) è oggi ciò che rappresenta lo si deve anche alla sua immagine, perennemente associata alla pubblicazione del libro, fin dalla sua prima edizione in olandese nel 1947, e alla promozione delle iniziative che la riguardano, sempre uguale in pochi scatti scelti dal padre che la raffigurano sorridente e serena.

Del resto, Otto Frank al pari di molti borghesi occidentali della sua generazione era stato contagiato dalla passione per la fotografia e per i ritratti famigliari, dei quali

molti hanno la figlia piú piccola e vivace come soggetto. Tutta l'infanzia e la preadolescenza di Anne sono immortalate nelle immagini dei suoi primi tredici anni di vita, chiunque può vederle su internet consultando i due siti degli enti che si contendono i diritti della sua memoria: il Museo della Casa di Anne Frank ad Amsterdam e la Fondazione Anne Frank a Basilea [10].

Del periodo successivo, però, quando la sua vita scivolò verso la tragedia con la scelta di nascondersi per provare a salvarsi, non ci sono piú fotografie (né sue né dei suoi famigliari). Usare la macchina fotografica era troppo pericoloso in quella circostanza. Di conseguenza, non sappiamo nulla della trasformazione del suo corpo adolescenziale e della persistenza o scomparsa di quel sorriso cosí caratteristico. Una volta che la ragazzina fu costretta a vivere nell'ombra, adottando la regola del silenzio e una nuova gestualità composta per evitare qualunque rumore che avrebbe potuto rivelare la sua presenza e quella degli altri abitanti dell'Alloggio segreto, sull'immagine di Anne calò il buio. Che effetto ebbero sul suo volto la mancanza di luce solare e di attività fisica? Dobbiamo fare uno sforzo di immaginazione per provare a capire come un'adolescente abbia affrontato quella dura prova.

Quando nel 1945 Otto Frank fece ritorno da Auschwitz e apprese della morte dei suoi famigliari, Miep Gies gli consegnò il manoscritto della figlia che aveva messo in salvo. La decisione di pubblicarlo fu immediata, ma non prima di avere apportato al testo una serie di aggiustamenti, riunendo le due versioni che Anne aveva composto (la prima, il *Diario*, di cui sono andate perdute alcune parti; la seconda, una riscrittura dello stesso che impegnò Anne negli ultimi mesi nella speranza di un'edizione sotto forma di romanzo), e di tagli per eliminare passaggi che a giudizio di Otto Frank erano superflui e che facevano apparire la figlia come sfacciata, petulante o troppo precoce sessualmente, soprattutto non adatti alla sensibilità del pubblico [11]. A suo vedere, in un momento storico in cui nei Paesi Bassi, come nel resto del mondo, i media diffondevano le immagini sconvolgenti delle atrocità naziste commesse nei campi di concentramento (in particolare proprio quelle realizzate alla liberazione di Bergen-Belsen dove erano morte Anne e Margot) occorreva evitare il rischio che il pubblico rifiutasse l'opera per un effetto di rigetto e di saturazione.

La scelta di promuovere il *Diario* mettendo in copertina la fotografia dell'autrice non fu per niente casuale, ma servì a trasmettere il messaggio di una storia tragicamente eccezionale, ma anche comune in tempo di guerra e simile a quella di tante adolescenti alle prese coi cambiamenti emotivi e fisici della propria età, di una vicenda infinitamente triste, ma anche piena di speranza e di ottimismo, capace di parlare al cuore di tutti. Il lettore veniva sollecitato a identificarsi nelle vicende di una sfortunata ragazza che pur avendo subito un'enorme tragedia personale e famigliare era un vero e proprio inno alla vita e al coraggio.

Non vi è dubbio che il primo artefice dell'immortalità della figura di Anne e del

suo incrollabile ottimismo fu proprio suo padre, il quale rimase fino alla sua scomparsa nel 1980 l'unico curatore e detentore dei diritti. In quanto solo sopravvissuto della famiglia, Otto Frank si sentiva responsabile di tenere viva la voce della figlia minore e voleva trasmettere al mondo, non tanto gli aspetti piú orribili della Shoah che avevano spezzato milioni di esistenze, quanto soprattutto quella straordinaria e tenace fiducia nella vita che a suo avviso costituiva il tratto emergente di Anne, insieme al suo idealismo determinato. Una giovane che nonostante la «realtà crudele» che stava vivendo, aveva lasciato un'opera da cui ognuno poteva trarre ispirazione, poiché non aveva rinunciato a tutte le sue speranze e continuava a credere nell'«intima bontà dell'uomo» [12]. Che addirittura, secondo il padre, «era felice nel campo olandese dove [erano stati] portati subito dopo l'arresto», come si legge nella riduzione teatrale del *Diario* [13].

L'intero messaggio del libro veniva cosí appiattito su una riga estratta dal manoscritto, apposta sul retro di copertina di ogni versione del diario e a conclusione delle trasposizioni teatrali e cinematografiche. Di conseguenza, anche tenendo conto che di tutte le traduzioni del *Diario* per oltre trent'anni Frank si considerò co-autore, la diffusione del libro contribuí a offrire al mondo quella visione accettabile e sostanzialmente consolatoria della tragedia della Shoah di cui aveva bisogno per voltare pagina e dimenticare.

Si potrebbe obiettare che Otto Frank fu mosso da logiche di strategia editoriale per vendere il libro e accusarlo di avere costruito una versione banalizzata e persino falsificata del *Diario*, come ha fatto la scrittrice ebrea americana Cynthia Ozick nel suo veemente pamphlet *Who Owns Anne Frank?* («A chi appartiene Anne Frank?») [14]; ma la realtà è molto piú complessa e deve tener conto dello stato d'animo nei primi anni del dopoguerra dei pochi ebrei superstiti alla Shoah. Una volta rientrati nel loro Paese e confrontati con le terribili perdite subite, i sopravvissuti tutto desideravano fuorché sentirsi nuovamente emarginati nel racconto delle loro sofferenze. Nella sensibilità dell'epoca e con una storiografia dello sterminio ancora in embrione, era piú semplice sentirsi vittime di una stessa violenza che aveva colpito tutti, senza distinzioni. Per questo, anche Otto Frank scelse di sorvolare sulle origini ebraiche della sua famiglia e sugli aspetti piú espliciti della deportazione di Anne che spiegano l'interruzione del diario, preferendo divulgare piú che l'intera storia della figlia, necessariamente legata alla Shoah, la storia del manoscritto e limitatamente a una parte del suo contenuto. Si trattava, in altre parole, di provare a coinvolgere il lettore, a commuoverlo attraverso le parole innocenti di una bambina, senza però rattristarlo e turbarlo troppo. Anne Frank doveva suscitare empatia, cioè emozione e interesse, ma non la compassione che può nascere dalla comprensione delle ragioni della sua condizione.

Non deve, dunque, sorprendere che nelle prime edizioni la descrizione non faccia

cenno all'ebraismo di Anne e non informi i lettori della sua persecuzione e della sua tragica fine, ma il *Diario* venga promosso come «un libro che ha poco a che fare con la politica», che «riguarda tutte le persone di oggi», trattandosi del «diario di una ragazzina» e di «un documento straordinario dell'adolescenza», da accogliere come «un dono dolce-amaro» lasciato da una bambina prima di terminare la sua vita a Bergen-Belsen [15].

In linea con questa strategia editoriale, Otto Frank scelse alcuni ritratti della figlia, uno realizzato a scuola in occasione delle foto di rito in classe, e altri scattati da lui stesso, che ritraevano Anne come una ragazzina carina e ben curata di aspetto, sorridente e serena. Nel suo abbigliamento non c'era alcun tratto che potesse ricondurla alle sue origini ebraiche, né il suo volto e la sua postura avevano nulla che potesse indurre i lettori del *Diario* ad associarla alla condizione di una persona perseguitata, prostrata, angosciata, disperata. Insomma, guardando Anne ancora cosí viva e solare, era difficile ripensare a quelle immagini spaventosamente scioccanti di altri bambini ebrei che avevano subito la Shoah diffuse mediaticamente dai reportage degli Alleati all'indomani della Liberazione. Paradossalmente, si poteva anche fingere di non sapere, o persino ignorare, che Anne Frank fosse stata un'adolescente ebrea, privata della sua libertà e che non era sopravvissuta all'orrore dei campi di concentramento [16].

Non vi è dubbio, è persino banale ricordarlo, che Anne Frank fosse in primo luogo un'adolescente come tante altre della sua età; le emozioni e i pensieri che descrive nel *Diario* rispecchiano quelli della sua generazione. Ma non può essere dimenticato, né minimizzato, che furono le sue origini ebraiche a determinare le condizioni di persecuzione che la privarono della normalità di frequentare la scuola pubblica, le piscine e i luoghi di ritrovo sociale, obbligandola dal 29 aprile 1942 a portare il distintivo della stella gialla, come tutti gli ebrei in Olanda.

In ogni modo, il *Diario* venne fatto conoscere al pubblico insieme a fotografie di Anne Frank ritratta *prima* dell'Alloggio segreto, quando ancora era libera (pur pesantemente discriminata), in buone condizioni fisiche e poteva essere ripresa alla luce del sole [17]. La scrittura della clandestinità e l'immagine esteriore della sua giovanissima autrice si sono cosí saldamente intrecciate, costituendo un'unica rappresentazione nell'immaginario comune.

Si tratta di una differenza fondamentale rispetto ad altri diari di adolescenti ebrei perseguitati dal nazismo e che affidarono alla scrittura clandestina le loro riflessioni sulla vita quotidiana. Di questi giovanissimi autori non conosciamo il volto, oppure abbiamo pochi ritratti in cui riusciamo appena a scorgerli su una pellicola scadente o ripresi in mezzo a molte altre persone. Pur nelle differenze di ciò che raccontano in ragione del contesto in cui vissero, della maturità dello stile e del valore letterario, questi manoscritti rivestono grande importanza storica come fonti primarie del

genocidio ebraico, anche se hanno avuto una diffusione molto piú limitata del *Diario* di Anne Frank. Ad esempio, di Dawid Rubinowicz, appena piú grande di Anne Frank, che scrisse dal ghetto di Kielce, in Polonia, prima di essere deportato e ucciso a Treblinka[18], è sopravvissuta una foto poco definita, insufficiente per poter immaginare il ragazzo nella sua fisicità e, dunque, potersi identificare.

Non che l'immagine sia tutto, beninteso, peraltro non è di cosí poco conto per favorire o frenare l'immedesimazione del lettore il fatto che Anne sia un'ebrea occidentale assimilata, cioè ci si possa dimenticare delle sue origini, mentre Dawid Rubinowicz è un ebreo polacco religioso e legato alle tradizioni del mondo yiddish. Ovviamente, contribuisce a limitare la capacità di immaginare e di identificarsi anche, se non soprattutto, il contenuto del diario. Chi scrive rinchiuso in un ghetto è già immerso quotidianamente nella violenza e nella morte, il suo racconto può commuovere, turbare, indignare, soprattutto fornire ai lettori informazioni preziose sulle condizioni di internamento prima dello sterminio. Anche se si è molto sensibili e interessati alla storia, è difficile però credere che la lettura di questi diari dai ghetti susciti profonda empatia, ovvero la sensazione di comprendere intimamente il vissuto di chi scrive, perché si tratta di una condizione specifica nella sua unicità e di proporzioni abnormi per l'efferatezza, che si spiega come diretta conseguenza della politica antisemita nazista che nei territori dell'Europa orientale occupata ebbe un'intensità ancora piú forte.

> ... una singola Anna Frank desta piú commozione delle miriadi che soffrirono come lei, ma la cui immagine è rimasta nell'ombra. Forse è necessario che sia cosí: se dovessimo e potessimo soffrire le sofferenze di tutti, non potremmo vivere[19].

Cosí scriveva Primo Levi in *I sommersi e i salvati* a proposito dell'incapacità umana di provare pietà quando si ha di fronte un gruppo di persone vittime della stessa violenza. Non vedere i volti di ognuno, perché confusi e indistinti nella massa, ci può rendere apatici, miopi, insensibili; viceversa, quando è una singola persona a catturare la nostra attenzione col suo sguardo, il suo volto, il suo corpo, allora tutto può cambiare.

Resta il fatto che di Anne Frank, piú che di altre giovani vittime della Shoah, possiamo vedere con nitidezza il fisico minuto, la chioma folta e scura, lo sguardo vivace e tutti i dettagli di una persona in carne e ossa che rimanda ai codici della buona borghesia (la molletta nei capelli, la camicetta col colletto bianco, il maglioncino ricamato, la collana o l'orologio, le scarpe con il cinturino). Replicata all'infinito dal dopoguerra a oggi nei piú svariati e improbabili contesti, la sua immagine è stata oggetto di innumerevoli riproduzioni, dando vita a una catena di appropriazioni e manipolazioni che attraverso la deformazione del suo viso infantile

hanno concorso a deformare anche la sua identità, spersonalizzandola, e a destoricizzare la sua storia. Trasformato in un prodotto di largo consumo, il voltoicona di Anne, col suo sorriso, si è progressivamente svuotato della sua essenza per trasmettere nuovi significati e assumere simboli sempre diversi.

Gli esempi sono cosí tanti che dovremo limitarci a citare solo quelli che ci sembrano piú sorprendenti e allarmanti.

Nel museo delle cere Madame Tussauds di Amsterdam, creato nel 1970, la statua di Anne Frank raffigurava inizialmente una ragazzina in piedi, ben vestita e pettinata, con il suo diario nella mano sinistra, a ricordare la ragione della sua notorietà. Non c'era nulla che permetteva di collegarla alla clandestinità dell'Alloggio segreto o della sua tragica fine. Quello che colpisce nel rivedere su internet le foto della sua prima replica in cera è la fissità del suo volto triste, con lo sguardo pensieroso, e la rigidità della postura. Indubbiamente, le caratteristiche scenografiche museali dell'epoca ebbero un certo peso nella modalità della rappresentazione: le statue dei personaggi famosi erano allineate in piedi su una pedana di legno, una accanto all'altra, col nome scritto su un'asse, come manichini esposti in una galleria, senza alcuna ricostituzione del contesto in cui vissero. Anne Frank aveva uno sguardo cupo, quasi strabico, forse per esprimere la sua angoscia nel pensare al futuro; non c'era nulla in lei che potesse suscitare l'empatia dei visitatori coetanei: avrebbe potuto essere una ragazza qualunque vissuta negli anni Quaranta, che non trasmetteva nessun messaggio particolare (non c'erano informazioni storiche accanto alla statua). Anche ignorando tutto della sua persecuzione e della sua morte, l'immagine di Anne Frank era quella di una persona infelice, di una vittima di qualcosa che la opprimeva, non certo una ragazzina di incrollabile ottimismo e vivacità [20].

Nel 1981 Anne Frank si incarnò in una nuova riproduzione, questa volta collocata in un contesto scenico che ambiva a rievocare l'Alloggio segreto, con arredi spogli ed essenziali, travi di legno, una candela come unica illuminazione, a suggerire ai visitatori che si trattava proprio della stanza ricavata nel sottotetto in cui si nascose per due anni l'adolescente. Anne è seduta alla scrivania, raffigurata mentre scrive il diario, in una posa classica alla quale tutte le sue copie rimarranno fedeli: ha la penna stilografica in mano, mentre l'altra tiene ferma la pagina, il quaderno è aperto sul tavolo, s'intravede la sua calligrafia e la copertina a quadretti. Se la postura è cambiata ed è stata aggiunta una scenografia, le sembianze fisiche di Anne sono rimaste molto simili: il cardigan di lana con le decorazioni ricamate e la camicetta sono praticamente identici, mentre la gonna (corta e a pieghe o lunga al ginocchio e liscia, a seconda delle varie sedi del museo), le calze (bianche di cotone o di nylon) e le scarpe (col cinturino o con le stringhe) hanno uno stile diverso, per l'epoca attuale sembrano piú moderne quelle della prima riproduzione. Identica è invece la pettinatura, tipica dell'epoca per le ragazze, con una lunghezza alla spalla, la riga di

lato e una molletta a fermare il ciuffo di capelli [21].

Ma a colpire è lo sguardo di Anne Frank, visibilmente turbato e rivolto verso un punto imprecisato della stanza. Sta guardando qualcosa o qualcuno, o è piú verosimile che stia pensando alla sua condizione di reclusa e al suo futuro? Il volto è pallido e scavato dalle occhiaie, forse ha pianto o sta per piangere, perché trasmette una profonda tristezza e l'effetto generale è una riproduzione ancora piú statica e rigida di quello che offrono generalmente le statue di cera. Non c'è nulla in questo simulacro di Anne che esprima al visitatore il suo vitalismo e la sua fiducia nel mondo. Questa ragazzina sconvolta e disperata al Museo delle cere sembra un'eccezione nel panorama di tante repliche di Anne Frank che sorridono fino a quel periodo.

Sul calco della statua di Amsterdam vennero realizzate altre copie per la catena dei musei Madame Tussauds, anche con qualche modifica di ambientazione della stanza (con o senza finestra) e della postura del manichino, che ad esempio nella mostra a Vienna assumeva una fissità ancora maggiore, anche tenendo conto dell'esigenza di sostituire periodicamente le riproduzioni e di adeguarle al gusto dei tempi [22].

Quando nel 2010 il museo di Vienna del marchio Madame Tussauds cambia completamente il modello [23], rifacendosi a una delle ultime fotografie note che il padre scattò ad Anne nel 1941, le altre sedi seguono a ruota e si adeguano per esporre una statua piú attuale e attrattiva – una strategia che avviene anche per le riproduzioni delle pop star. Nel 2012 è la volta di Berlino, tre anni dopo quella di Amsterdam, dove tuttora è visibile.

56. Anne Frank ad Amsterdam nel 1941.

Il cambiamento che ha subito l’immagine di Anne Frank è notevole e rispecchia il messaggio di ottimismo che il padre Otto aveva voluto diffondere con la prima pubblicazione del diario, anche nel tentativo di ricordare sua figlia come una persona viva. Naturalmente potremmo fare molti altri esempi, come il francobollo con il ritratto della ragazza emesso nel 1979 nella Ddr, la Repubblica democratica tedesca, ispirato alla stessa fotografia di Anne sorridente nell’abito bianco ricamato.

Prendiamo in esame la riproduzione del Tussauds di Berlino (fig. 57) che ci sembra evidenziare maggiormente questa trasformazione [24].

57. Statua di cera di Anne Frank al Museo Madame Tussauds di Berlino.

Questa volta Anne ha il volto meno scavato, le guance piú piene e sorride, sembra rivolgersi direttamente ai coetanei che la guardano. Seduta alla scrivania nella stessa identica situazione, con la stilografica in mano e il diario aperto sul tavolo di legno, assume però una posizione piú dinamica, che sembra rifarsi ai selfie dell'era contemporanea: a differenza della fotografia presa come modello, nella statua di cera la testa è girata verso destra, dal lato in cui la scoprono i visitatori, come se avesse risposto all'invito del fotografo di guardare diritto verso l'obiettivo, o salutasse chi entra a trovarla. Sulle pareti sono incollati poster e fotografie delle star del cinema che Anne ammirava, sulla scrivania c'è una copia del romanzo *La capanna dello zio Tom*, mentre fuori dalla finestra sono riprodotti i rami dell'ippocastano che la ragazza ammirava dalla soffitta e di cui scrisse almeno tre volte nel diario. In sottofondo si sentono dei rumori e delle voci: è il mondo che continua a vivere fuori dall'Alloggio segreto e di cui Anne non può piú fare parte.

Ci sono inoltre diversi dettagli, pur nelle piccole differenze di ambientazione nelle tre sedi del Tussauds che ospitano una statua di Anne (Vienna, Berlino, Amsterdam), che rendono la nuova copia infinitamente piú moderna delle riproduzioni precedenti: indossa un vestito bianco annodato, con decorazioni rosse, ai piedi delle scarpe con il cinturino e calzine corte e ha i capelli piú lunghi, sciolti sulle spalle, senza molletta. Al braccio sinistro porta un orologio.

Come ha dichiarato il giorno dell'inaugurazione della statua la portavoce del Madame Tussauds di Berlino, il tentativo mimetico di ricreare la realtà non era stato pensato per far vivere ai giovani visitatori una lezione di storia come se fossero in classe, ma per farli sentire emotivamente coinvolti, sollecitando un effetto di empatia e immedesimazione, nello spirito di una Anne Frank piena di speranza e sorridente alla vita, capace di trasmettere ottimismo e non disperazione [25].

In sostanza, l'evoluzione delle statue di cera di Anne Frank è la prova di un evidente sforzo di edulcorare la storia, rimuovendo ogni accenno esplicito di tragicità, depressione e afflizione, per concentrarsi sulla vita nei suoi aspetti positivi e quindi riuscire ad avvicinare un pubblico globale. Il ricorrere a fotografie della ragazza antecedenti la clandestinità e nelle quali appare serena e sorridente, ancora inconsapevole delle privazioni e sofferenze che dovrà patire, appare quindi strumentale per questa trasformazione e non può essere considerato solamente come un mezzo sostitutivo, vale a dire per restituire l'immagine di una vittima annientata nella Shoah, della quale si sono perse le tracce visive negli ultimi due anni e mezzo della sua esistenza.

Indubbiamente, conviene chiedersi se sia pertinente, e persino decente, esporre una vittima della Shoah in un museo che promette di offrire al visitatore un'occasione di vivere l'esperienza di incontrare da vicino le star piú amate, come è annunciato sul sito ufficiale. In questo contesto, però, ci preme interrogarci sull'uso pubblico che è stato fatto dell'immagine (e conseguentemente della storia) di Anne Frank, attraverso un numero infinito di rappresentazioni che sono origine di una progressiva, ma inesorabile, distorsione di significato, fino al punto da trasformarla in icona pop.

Se tutti sanno o pensano di sapere chi era Anne Frank, la maggior parte delle persone che si commuovono per la sua «adolescenza complicata» non ne approfondisce la storia, ma si accontenta di catalogarla nell'archivio dei simboli universali, scegliendo di ricordarla solo per l'aspetto gioioso e ottimista che non restituisce né la complessità della sua personalità e delle riflessioni contenute nel diario, né la sua biografia.

Secondo l'artista britannico Simon Fujiwara, autore di diverse opere dedicate a esplorare la natura problematica delle rappresentazioni mediatiche di Anne Frank, si tratta di una figura ormai «cosí famosa da diventare quasi invisibile, o parte del nostro habitat come un albero, una lavastoviglie o una mela», vale a dire, una versione sbiadita e insignificante di ciò che è stata e dell'esperienza tremenda che ha dovuto vivere [26].

Likeness è il nome della sua installazione piú originale, presentata nel 2018 in diverse gallerie, tra cui la Fondazione Lafayette a Parigi e il museo Hamburger Bahnhof di Berlino. In uno spazio bianco e luminoso a forma di scatola siede Anne Frank alla sua scrivania, nell'ambientazione ripresa dalla statua di cera di Berlino già

descritta: il vestito bianco, la penna in mano, il quaderno aperto, alcuni oggetti sul tavolo, la postura col volto girato di lato, la bocca che sorride, un atteggiamento complessivamente disteso. Quello che cambia e provoca un effetto di disorientamento nel visitatore è che non c'è nulla però attorno a Anne e alla sua scrivania, solo pareti bianche, totalmente asettiche; l'insieme dell'installazione è concepita per amplificare nettamente l'effetto di una messinscena per lo spettatore. Inoltre, a condizionare radicalmente la fruizione dell'opera è una barriera di metallo posta orizzontalmente che mantiene il visitatore a una distanza di diversi metri, impedendogli di avvicinarsi alla figura di cera. Per ovviare al problema di non vedere bene la riproduzione, l'artista ha predisposto due schermi, uno sopra e uno davanti all'installazione, riprendendo la statua di Anne con immagini ravvicinate e da diverse angolazioni, creando quindi un contesto di realtà virtuale [27].

La scelta di Fujiwara di collocare l'installazione in uno spazio totalmente bianco e privo di decori sembra sottolineare l'operazione di sterilizzazione della tragedia della ragazza nel farne un simbolo senza spazio e senza tempo, impedendo qualunque mimesi fittizia. Anche l'uso di schermi per visualizzare le immagini della figura di cera è significativo, poiché riflette il modo in cui le persone incontrano Anne Frank nei media. Di fronte a *Likeness*, in effetti, i visitatori tendono a guardare le immagini proiettate sugli schermi anziché la figura di cera che si trova piú distante e questo rispecchia la propensione prevalente delle persone a preferire un film o un programma televisivo su Anne Frank, piuttosto che imparare a conoscerla attraverso la fonte piú affidabile del suo diario.

Il processo di distorsione e banalizzazione della storia di Anne Frank a cui si è assistito negli ultimi decenni non ha risparmiato la trasformazione della sua immagine, anzi ne è indissolubilmente legato. Appropriarsi di Anne per renderla sempre attuale, moderna e vicina alle giovani generazioni si è tradotto nell'adattamento continuo del *Diario* ai linguaggi della nuova comunicazione, anche nella forma grafica ed estetica. Se questo riguarda, in buona sostanza, la maggioranza delle storie, anche quelle dei sopravvissuti piú noti, non si conoscono casi cosí eclatanti come quello di Anne Frank, condannata a essere di tutti perché lei è tutti, al punto da farla diventare irriconoscibile.

Ci sono Paesi in cui la sua rappresentazione fisica, soprattutto il suo volto, ha subito operazioni sempre piú invasive di ritocco dei lineamenti, delle pose e dei vestiti, nel tentativo di renderla *ever green*, interessante, attrattiva, pop. Il risultato di questo stravolgimento dei connotati è stato quello di trasformarla in una «young girl» del tutto anonima, che potrebbe vivere ad Amsterdam negli anni Quaranta come a Seoul nel 2024. Esiste un'edizione del *Diario* pubblicata nella Corea del Sud che si intitola *Il diario di Anne*, omettendo il cognome per rendere il nome generico e assoluto. Sulla copertina campeggia una fotografia di una giovane bionda («quasi una

Barbie»), con lo sguardo sognante, il rossetto rosso, le sopracciglia ben rifinite e una giacca di jeans, inducendo il lettore a credere che sia l'autrice [28].

Si tratta, è vero, di un caso estremo, ma non unico e indice di un processo di universalizzazione della figura di Anne Frank che, focalizzandosi sulla sua adolescenza come condizione spensierata dell'esistenza umana, ha comportato in piú occasioni un'operazione di sottrazione di identità e di non rispetto della sua tragica vicenda. Nel 2013, un account Twitter aperto da un utente anonimo e intitolato *Hipster Anne Frank* ha popolato il web per alcuni mesi, prima dell'obbligo di chiusura, facendo cinguettare alla ragazza frasi sciocche e ironiche, del tutto sconvenienti [29].

Sarebbe sbagliato pensare che si tratti solo del bisogno di adattare l'immagine di Anne Frank allo spirito dei tempi e ai modelli estetici delle giovani generazioni, perché questo fenomeno di appropriazione e distorsione rappresenta in fondo la necessità di vivere il passato al tempo presente, con la pretesa di comprendere la storia solo se si provano emozioni che in qualche modo sono riconducibili al nostro vissuto. Anne Frank che sorride sempre, è eternamente giovane perché non ha potuto diventare adulta, è l'immagine accettabile, tollerabile, della Shoah perché essendo raffigurata in vita non ci costringe a riflettere sulle ragioni della sua tremenda morte.

Ci aiuta a comprendere questo fenomeno la tendenza della cosiddetta «carinizzazione», che trova un esempio molto significativo in una corrente della cultura giapponese detta *kawaii*, soprattutto se si pensa al personaggio mascotte per eccellenza: Hello Kitty, la gattina bianca con un fiocco rosa all'orecchio che non ha bocca perché non ha un passato e non parla. In un certo senso, rappresenta l'impulso a sfuggire alla storia e a non parlarne piú. Il Giappone è un Paese che negli ultimi decenni ha messo in atto un meccanismo atto a evitare di fare i conti con la propria responsabilità nei crimini perpetrati negli anni della Seconda guerra mondiale e della Shoah, in Corea e in Cina. Ha neutralizzato i nodi problematici della propria storia, enfatizzando il proprio statuto di vittima e rivestendo il passato traumatico di un aspetto estetico, carino, aggraziato, accettabile, sostanzialmente innocuo. Non è dunque un caso che proprio nel Paese del Sol Levante Anne Frank sia diventata incredibilmente popolare fin dalla prima traduzione del diario nel 1952, con la realizzazione di almeno quattro versioni manga, tre film d'animazione e un'infinità di attività didattiche che raccontano la storia di una ragazza «carina» quanto Hello Kitty [30].

Che cosa avviene quando il vissuto di una persona viene fatto coincidere solamente con una parte della sua biografia, quando per illuminare alcuni tratti della vicenda si lasciano sfocati proprio quegli elementi che contribuiscono a segnarla per sempre? È inevitabile riflettere sul processo che nell'immaginario comune ha condotto una giovane vittima della Shoah, nella concretezza e unicità della sua

esistenza, a diventare un'icona universale, ovvero una creatura disincarnata capace di cristallizzare i sogni e le speranze di tutti i giovani per assumere su di sé il valore della fiducia nella fratellanza universale.

Non è banale ricordare che il *Diario* illumina un pezzo della vita di Anne Frank, non coincide con la sua biografia. Il manoscritto ha inizio il giorno del tredicesimo compleanno della ragazza, quando con la sua famiglia vive ancora una vita *abbastanza* normale, cioè pesantemente discriminata dalle disposizioni antisemite, ma è ancora libera di uscire di casa. Il testo si interrompe il 1° agosto 1944, tre giorni prima dell'irruzione della polizia nel rifugio che segna la cattura e il tragico epilogo finale che in pochi mesi distruggerà la vita della giovane. Sebbene Anne non taccia affatto quello che i nazisti infliggono agli ebrei e la minaccia di morte atroce che incombe su tutti gli arrestati e deportati da Westerbork – ne è costantemente informata insieme ai famigliari dall'amica e protettrice Miep Gies –, non racconta molto dei suoi anni d'infanzia, concentrata com'è sul periodo drammatico che sta vivendo e che coincide con lo sviluppo fisico ed emotivo della sua adolescenza, né può scrivere di quello che dovrà subire dal momento dell'arresto alla morte a Bergen-Belsen. Anne Frank è una *sommersa*, non ha avuto la possibilità di scrivere l'ultimo capitolo della sua vita e si è concentrata sul periodo della clandestinità, interpretando la scrittura come rifugio alla disperazione e come espressione artistica. Non per questo, tuttavia, il *Diario* non ha valore di documento storico sulla Shoah, poiché contiene molti passaggi densi di una sorprendente e precoce lucidità sul contesto storico della persecuzione ebraica. Anne esprime spesso grande amarezza, momenti di disperazione e di paura rispetto alle notizie che le giungevano dal mondo esterno e che facevano presagire una violenza senza limiti contro gli ebrei. D'altronde, solo poche battute dopo il passaggio piú citato del libro che è diventato un inno universale alla speranza, Anne Frank scriveva: «Vedo che il mondo lentamente si trasforma in un deserto, sento sempre piú forte il rombo che si avvicina, che ucciderà anche noi, sono partecipe del dolore di milioni di persone» [31].

Se le indicibili sofferenze di Anne Frank non sono piú una pagina bianca, lo dobbiamo all'accurata ricerca di un drammaturgo tedesco, Ernst Schnabel, rielaborata anni dopo dal cineasta olandese Willy Lindwer, in cui vengono intervistate 42 persone che l'avevano conosciuta o incontrata per un breve periodo. Tra loro, sette donne ebree che ricordavano Anne prima della clandestinità o che avevano condiviso la sua detenzione in uno dei tre campi di concentramento. Dai loro racconti è emerso il ritratto sconvolgente dell'ultimo periodo di vita dell'adolescente, dai lineamenti e dal carattere stravolti dagli effetti della prigionia nel lager, dalla denutrizione e dalla malattia. Nei ricordi delle sopravvissute, le ultime immagini di Anne la raffigurano come una creatura scheletrica e disperata, completamente calva e nuda sotto una lurida coperta, tormentata dalla febbre, dalle piaghe della scabbia e dai pidocchi,

senza piú la forza di chiedere aiuto [32]. Va però detto che si tratta di studi poco noti in Italia.

Per quanto la storia di Anne Frank sia da tempo conosciuta grazie alla pubblicazione di studi e di biografie accurate che ne ripercorrono tutta l'esistenza, persiste l'idea comune di una ragazzina che rimase fiduciosa nella vita, brillante e coraggiosa fino alla fine; e della sua esperienza anche di vittima di sopraffazione e violenza emerge quasi esclusivamente quella condizione adolescenziale fatta di sogni e preoccupazioni, curiosità e frustrazioni che chiunque può vivere in quell'età. Le fotografie scelte per rappresentarla e sintetizzarne una parte della storia non hanno alcun collegamento visivo con la tragicità dell'evento e prevalgono su ciò che scrisse in merito alla persecuzione subita e sul valore di documento storico del suo diario, prima ancora che letterario.

Vediamo ora che cosa accade per la fotografia dell'anonimo bambino ebreo nel ghetto di Varsavia.

Anche questa immagine come quella di Anne Frank, seppur per ragioni del tutto diverse, è diventata l'illustrazione dell'infanzia vittima della Shoah, a discapito del contesto e delle finalità con cui venne realizzato lo scatto.

Il bambino di Varsavia: il ribaltamento della prospettiva.

Nel 1999, il «Corriere della Sera» lanciò un sondaggio per scegliere l'immagine piú rappresentativa del Novecento. Sulla base di migliaia di segnalazioni ricevute dai lettori del principale quotidiano italiano, conquistarono i primi due posti nella classifica delle 100 fotografie del XX secolo lo sbarco del primo astronauta sulla luna e la scena del bambino ebreo immortalato con le mani alzate nel ghetto di Varsavia, durante la repressione nazista della rivolta nel 1943 [33].

Alla luce di questo risultato, il 24 dicembre di quell'anno, Ernesto Galli Della Loggia, editorialista della testata e storico, propose di adottare l'immagine col bambino in tutte le scuole, esponendola nelle aule magne o nelle classi, in quanto «piú istruttiva di mille parole, mille discorsi», e dunque un simbolo efficace come ammonimento contro «tutte le atrocità, le sopraffazioni, contro tutti i fanatismi costruiti sul disprezzo della vita».

L'iniziativa venne prontamente accolta dall'allora ministro per la Pubblica istruzione Luigi Berlinguer e nei mesi successivi il «Corriere della Sera», in accordo con l'azienda Canon, distribuí a chiunque ne fece richiesta, scuole, associazioni, enti ma anche privati, migliaia di esemplari della fotografia. Le comunità ebraiche italiane, dal canto loro, mostrarono un tiepido entusiasmo per questa proposta e Amos Luzzatto, all'epoca presidente dell'Ucei (l'Unione delle comunità ebraiche italiane),

mise in guardia su una possibile banalizzazione dell'immagine, augurandosi che non diventasse «una specie di santino, ma [...] monito e [...] insegnamento contro l'intolleranza e il razzismo» [34].

58. Ebrei catturati durante la rivolta nel ghetto di Varsavia, con in primo piano un bambino con le mani alzate. Dal Rapporto della SS Jürgen Stroop, maggio 1943.

Già prima di allora, almeno dagli anni Sessanta, la fotografia del bambino ebreo aveva girato il mondo, presentata in film, libri di storia e mostre museali, ma spesso rimaneggiata e scollegata dal suo contesto originale al punto da modificarne profondamente il significato e trasformarla in un'icona che ha perso il suo valore documentario.

D'altronde, chi non ha visto almeno una volta questa fotografia?

L'immagine suscita commiserazione e un'immediata, quanto muta, commozione. La vista di un bambino cosí piccolo e sopraffatto colpisce l'attenzione e attiva una sensazione automatica, che però funziona come «un riflesso privo di riflessione, senza cultura, senza memoria». Un riflesso che tradisce un'incapacità di vedere, cioè

una cecità di fondo rispetto alla natura del male altrui e, sostanzialmente, una «rinuncia a decifrare il mondo in termini politici» [35].

Osserviamo come è stata composta la scena a favore del fotografo: il ragazzino è posto davanti al gruppo di arrestati, principalmente donne con bambini, in modo da distanziarsi di qualche passo e sembrare da solo, ripreso frontalmente e quasi al centro dell'inquadratura. Una delle SS sullo sfondo a destra sembra puntare il fucile proprio nella sua direzione e quindi minacciarlo direttamente. La foto è scattata in pieno giorno, dalla cronologia della rivolta sappiamo datarla tra la seconda metà di aprile e prima del 16 maggio 1943, dunque in un clima primaverile, eppure le vittime indossano tutte abiti molto pesanti – il bambino ha il cappotto abbottonato –, indizio che lascia pensare che abbiano ricevuto dalle SS istruzioni di partire per altra destinazione e immaginino di essere trasferite in un campo di lavoro o di prigionia dove è bene portarsi dietro tutto quello che occorre.

Proprio la composizione fotografica ha reso l'immagine facilmente manipolabile, tanto che in svariate occasioni venne presentata col ritratto del bambino isolato e tagliato, lasciando credere che si trattasse di uno scatto singolo e farne cosí un'illustrazione della condizione dell'infanzia ebraica perseguitata e distrutta dal nazismo.

Eppure, le intenzioni di Jürgen Stroop nel momento in cui decise di far preparare un minuzioso reportage sulla distruzione del ghetto di Varsavia erano ben lontane dal voler suscitare empatia per la piccola vittima, dato che nella visione nazista gli ebrei non erano considerati esseri umani meritevoli di sentimenti che non fossero l'odio e il disprezzo. Stroop era un comandante delle SS che possedeva tutte le caratteristiche del nazista destinato a fare carriera: si era iscritto al partito nel 1932, aveva cambiato il suo nome Josef in Jürgen per assumere un'identità piú nordica, si era distinto durante la guerra contro l'Urss per la sua brutalità contro i partigiani sovietici e in Galizia per lo zelo con cui aveva deportato gli ebrei verso i centri di sterminio, tanto che Himmler lo notò e gli affidò il ruolo di capo della polizia del distretto di Varsavia proprio nel momento della rivolta nel ghetto. La sua biografia dimostra una totale adesione alla visione razzista e antisemita del regime hitleriano.

Pertanto, nella logica di dimostrare il suo valore al capo supremo delle SS e candidarsi a una promozione – ottenuta pochi mesi dopo la liquidazione del ghetto con il conferimento della Croce di ferro, la piú alta onorificenza nazista, e con la nomina a comandante della polizia in Grecia –, Stroop vedeva quel bambino come tutti gli altri ebrei catturati: un pericoloso nemico che andava tolto di mezzo, uno sporco ribelle che aveva osato opporsi al dominio nazista, un essere indegno di vivere e da avviare verso il luogo di esecuzione. Poco importa che il ragazzino disarmato, magrolino e dallo sguardo terrorizzato non corrispondesse per nulla all'idea di una lotta col nemico fino all'ultimo sangue. La mistificazione della realtà si alimentava di

una componente irrazionale che era il prodotto di un antisemitismo redentivo e apocalittico: gli ebrei erano una minaccia mortale per la Germania e per il mondo, per salvarsi era necessario annientarli completamente.

Come abbiamo dimostrato nei capitoli precedenti, per i perpetratori nazisti riprendere l'ebreo nel momento della sua resa e costringerlo a esporre la sua umiliazione davanti all'obiettivo della fotocamera svolgeva una duplice funzione. In primo luogo, l'azione di fotografare le vittime corrispondeva a un bisogno di autocelebrazione per costruirsi una narrazione mitologica del combattimento contro la razza ebraica: lo scatto con l'ebreo sopraffatto e terrorizzato aveva, dunque, il significato di conquista di un trofeo di guerra, di *memorabilia* da conservare con cura per gli anni di pace, quando sarebbe stato possibile ripensare all'esperienza del fronte con emozione, fierezza e anche nostalgia. D'altro canto, non può esserci gloria per aver vinto un combattimento cruciale se non viene esibita l'immagine del nemico catturato come dimostrazione schiacciante di superiorità e forza. Inoltre, produrre delle immagini che documentassero la politica contro gli ebrei e il suo successo, come nel caso della distruzione totale di un ghetto, era ritenuta un'azione necessaria, seppur soggetta a divieti, controlli e censure preventive da parte dei vertici del regime, al fine di raccogliere le prove oggettive dell'impresa titanica svolta dalla Germania per rendere l'Europa (e il mondo intero) *judenfrei*.

Proviamo a ragionare su come gli elementi di decontestualizzazione e di carica emotiva abbiano provocato una saturazione della memoria, fino a dissociare l'evento fotografato (il ghetto di Varsavia, la rivolta scoppiata nell'aprile 1943, la Shoah) dal significato che si attribuisce a un solo elemento dell'immagine (la sofferenza del bambino, di ogni bambino, nella Shoah ma anche in tutte le guerre).

Isolare il ritratto del ragazzino dal gruppo, cosí come cancellare il sottotesto, ovvero la didascalia originale scritta a mano che trasmette in maniera inequivocabile la prospettiva del carnefice, ha reso l'immagine metaforica e intercambiabile con altre simili, riferite sia alla Shoah che ad altre tragedie umane [36].

Un esempio tra molti: un'edizione inglese e polacca del *Diario* di Dawid Rubinowicz, già menzionato in questo capitolo, reca in copertina una versione ritoccata della fotografia del bambino [37]. Non importa che Dawid non fosse rinchiuso nel ghetto di Varsavia, fosse piú grande di diversi anni (ne aveva quindici quando fu ucciso a Treblinka) e fosse morto oltre un anno e mezzo prima di quando venne scattata questa fotografia. L'immagine si scollega, quindi, dal soggetto e dalla sua storia e diventa una sintesi che ingloba altre persone e altre vicende.

A questo punto dobbiamo chiederci quale testimonianza storica contenga l'immagine del bambino ebreo di Varsavia [38] e per farlo è indispensabile raccontare la storia dall'inizio, cioè dal giorno in cui venne realizzata da un fotografo tedesco agli ordini del generale Stroop, forse dalla SS Franz Konrad o da un reporter della

Propagandakompanie 689 come Albert Cusian.

La fotografia in questione è innanzitutto la numero 14 di un reportage che raccoglie 53 scatti rilegati in un album dalla copertina di pelle. Il fatto stesso che l'immagine sia parte integrante di una serie ne evidenzia il significato di componente di un racconto, vale a dire che la foto non era pensata per essere letta come singola rappresentazione, ma per costruire una narrazione in maniera credibile. In effetti, l'album – cosí definito da molti musei – nasce in realtà come corredo fotografico di un documento amministrativo molto dettagliato che ha per oggetto la repressione dell'insurrezione nel ghetto a opera del generale SS Jürgen Stroop, incaricato dell'operazione dal suo diretto superiore Friedrich-Wilhelm Krüger, capo delle SS e della polizia tedesca di Cracovia.

Il rapporto, di cui non è chiaro se la paternità vada attribuita interamente a Stroop[39], venne rilegato in tre copie, piú una quarta versione rimasta come brogliaccio; le prime due erano indirizzate rispettivamente a Krüger e a Heinrich Himmler, mentre la terza rimase di proprietà di Stroop, che intendeva conservarla come ricordo della sua carriera di guerra. Il titolo era molto esplicito sul contenuto: *Es gibt keinen jüdischen Wohnbezirk in Warschau mehr!* («A Varsavia non esiste piú un quartiere ebraico!») La formulazione esclamativa della frase intendeva pomposamente mettere in buona luce l'operato di Stroop agli occhi della gerarchia SS, mostrando tutto lo zelo e la determinazione con cui i suoi uomini avevano portato a termine in quattro settimane il compito di annientare pericolosi ribelli armati e tutto ciò che restava ancora in vita nel ghetto di Varsavia.

Certo è che all'alba del 19 aprile 1943, quando l'unità SS del comando Stroop, composta da 2000 uomini armati, penetrò all'interno del ghetto per completare le deportazioni degli ebrei superstiti fu colta di sorpresa nel vedersi attaccare da gruppi armati di resistenti. Nell'intento di morire con dignità e di battersi fino alla fine, un gruppo di circa 750 persone composto principalmente da uomini, ma che includeva anche delle giovani donne, si era organizzato per combattere, dopo aver ricevuto armi e munizioni in quantità modeste dalla Resistenza polacca di Varsavia. La rivolta fu un'operazione coordinata da due organizzazioni di resistenza clandestina: l'Organizzazione combattente ebraica (Żob, Żydowska Organizacja Bojowa) e l'Unione combattente ebraica (Zzw, Żydowski Związek Walki), al comando del giovane Mordechaj Anielewicz, affiancato dal coetaneo Marek Edelman. Tutti gli altri abitanti del ghetto, tra i quali migliaia di donne con bambini, si nascosero in rifugi sotterranei improvvisati. Tentando con ogni mezzo di rimanere in vita, si adeguarono alla totale promiscuità, senza disporre di cibo sufficiente, di aria da respirare, e in condizioni igieniche terrificanti (in migliaia si rintanarono nei cunicoli delle fogne, in mezzo ai ratti). Per reprimere la rivolta, Stroop dovette richiedere subito rinforzi. Nel timore di subire ulteriori perdite tra i suoi uomini decise di

adottare la tattica di mettere a fuoco il ghetto facendo uso di esplosivo e di lanciafiamme, in modo da costringere gli ebrei a uscire dalle abitazioni e dai sotterranei per consegnarsi alle SS. In realtà, molti preferirono suicidarsi, buttandosi giú dai balconi o morirono intossicati e bruciati. Anche il comandante Anielewicz si tolse la vita, l'8 maggio 1943.

Ricapitoliamo la storia e guardiamo ai fatti dal punto di vista di colui che fu l'artefice della distruzione del ghetto. Lo scenario dell'insurrezione presentava non pochi elementi che giocavano a sfavore di Stroop, rischiando di far fallire la sua missione e fargli sfumare la promozione. Innanzitutto, le sue previsioni iniziali di riuscire a stroncare in tre giorni la ribellione e festeggiare il compleanno di Hitler (20 aprile) con la notizia della distruzione del ghetto furono clamorosamente disattese [40]. Inoltre, il numero effettivo degli insorti armati non giustificava l'impiego di 2000 uomini mobilitati per un mese per catturare una massa di civili allo stremo, anzi rischiava di contraddire lo stereotipo antisemita dell'ebreo codardo e passivo. Infine, nel rapporto il generale fu costretto a dichiarare le perdite subite tra i suoi uomini (un centinaio tra uccisi e feriti). La distruzione della grande sinagoga e il ghetto raso al suolo furono il gesto eclatante ed esibito di una SS che dopo aver deportato tutti i superstiti voleva anche l'effetto finale per gli applausi del capo.

Per ragioni di opportunità, dunque, la relazione sulla repressione della rivolta fu oggetto di un'operazione di travestimento della realtà per volontà di Stroop. La parte scritta (il rapporto e le didascalie) e quella iconografica vanno di pari passo nella stessa direzione: enfatizzare il successo della missione con la cattura di tutti gli insorti e la distruzione totale del ghetto, in uno scontro all'ultimo sangue.

Non c'è altra prospettiva che quella nazista in questa rappresentazione. Il linguaggio che descrive l'azione degli «eroi» (le SS) è infarcito di vocaboli ridondanti che ne sottolineano la prodezza nel fronteggiare la ribellione («azione instancabile», «con la massima severità e instancabile perseveranza», «distruzione totale», «sistematicamente svuotata»…) e da una profusione di verbi di azione («scortare», «catturare», «combattere», «perquisire», «arrestare», «distruggere», «mettere in sicurezza») abbinati ai numeri delle persone disarmate o uccise, mentre quello che definisce le vittime (gli ebrei) è segnato dal disprezzo antisemita («rifiuti dell'umanità»), da un lessico da guerriglia («banditi», «terroristi», «traditori») e da formulazioni verbali alla forma passiva, tipiche della burocrazia amministrativa, che enfatizzano il risultato dell'azione («12 ebrei sono stati uccisi», «in totale sono stati catturati 931 ebrei e banditi»…) [41].

Che i due piani di lettura creino spesso un effetto sconcertante, rivelando l'operazione di messinscena, lo si evince proprio dalla didascalia abbinata alla fotografia del bambino. Scritta come tutte le altre in eleganti caratteri gotici, la descrizione è certo coerente con lo stile pomposo del rapporto e con la strategia

aggressiva adottata nella repressione: «Mit Gewalt aus Bunkern hervorgeholt» («Stanati a forza dai loro bunker»), ma non collima con la scena raffigurata. La scelta dei vocaboli, infatti, appare sproporzionata al contesto, se si considera la presenza di SS armate e di un gruppetto composto principalmente da donne con bambini che non possono ragionevolmente costituire una minaccia (le combattenti che aderirono alla lotta armata erano donne molto giovani, senza figli, o che non li avevano con sé).

La descrizione è visibilmente ingannevole, lasciando credere che le persone arrestate abbiano resistito con la forza per opporsi alla loro evacuazione. Ma che gli ebrei catturati non fossero dei militanti della Resistenza e combattenti armati, solo dei semplici civili, cioè delle persone rastrellate nel ghetto, risulta abbastanza chiaro dal fatto che portino con sé dei piccoli bagagli: la donna sulla sinistra tiene al braccio una borsa nera, il bambino al centro della foto ha una specie di marsupio, altre persone hanno infagottato in un lenzuolo le poche cose che hanno potuto raccogliere in fretta. I rastrellati hanno i cappotti e le giacche ben abbottonati, gli uomini portano un berretto, alcune donne il foulard o una sciarpa al collo; pur nella concitazione della cattura, hanno avuto qualche minuto per prepararsi alla deportazione. Forse ignorano la destinazione di quel trasferimento e immaginano o sperano che si tratti di uno spostamento verso un campo di lavoro forzato?

Se osserviamo ancora la foto, notiamo altri dettagli interessanti.

La SS in primo piano a destra che imbraccia il fucile, identificata con il temibile Josef Blösche, menzionato dai superstiti del ghetto come individuo particolarmente crudele e sadico, responsabile di aver ucciso anche molte donne con bambini piccoli, indossa gli occhiali da motociclista sul casco militare, come fosse appena sceso dal veicolo; il che è bizzarro per un uomo intento a combattere feroci banditi. Blösche non rivolge nemmeno lo sguardo sul gruppo degli arrestati, ma visibilmente verso il punto dove si trova il fotografo. Insomma, sembra essere capitato lí per caso, in posa per la foto. Va detto che Blösche svolgeva il compito di guardia del corpo del generale Stroop, il quale temeva di essere attaccato dai ribelli; la sua presenza può indicare che anche il suo superiore fosse presente sulla scena e gli avesse chiesto di partecipare.

Un ulteriore particolare colpisce l’attenzione: la maggioranza degli arrestati sono donne con bambini. C’è un’evidente sproporzione tra la presenza di cinque SS armate e la quindicina dei civili inermi, il che lascia intuire che non ci fosse una reale necessità di obbligare gli ebrei ad alzare le braccia in segno di resa, gesto che è in uso nei combattimenti militari. Anche questo è un indizio che mostra l’operazione di messinscena. Il fotografo (era uno solo?) è posizionato dall’altro lato del marciapiede, leggermente piú in alto rispetto alle persone, in modo da riprenderle meglio.

Nel gruppo si scorgono cinque bambini e bambine, di età diversa. La bambina sul lato sinistro dell’inquadratura guarda diritto verso l’obiettivo, ha uno sguardo molto

intenso e toccante, vestita di tutto punto per la partenza. Ha il braccio destro alzato, col sinistro forse si aggrappa al cappotto della donna che le sta accanto (sua mamma?) Piú al centro dell'inquadratura ci sono due ragazzini piú grandi, potrebbero avere dodici o tredici anni. Ma c'è ancora un altro elemento a contraddire la versione nazista che vede l'ebreo come un parassita («rifiuto dell'umanità») o come un pericoloso nemico («bandito»): le persone catturate mostrano tutte grande dignità e compostezza, tengono la schiena dritta, non implorano pietà in ginocchio, non sono luridi e cenciosi, ma vestiti col miglior decoro possibile, considerato il contesto (hanno giacche e cappotti, cappelli, non sono scalzi). Anche la paura del bambino in primo piano appare contenuta in un'espressione muta e senza lacrime.

Sottolineare la contraddizione tra il sottotesto che trasuda superbia e il contenuto dell'immagine non vuol dire, ovviamente, ridimensionare il valore dell'insurrezione ebraica all'interno del ghetto, che resta un episodio eccezionale nella storia della Shoah per coraggio e per eroismo, ma soprattutto come scelta di grande forza e dignità. Tuttavia, porre in tensione due prospettive opposte permette di vedere oltre, tenendo insieme tutti i tasselli di una storia complessa da riassumere.

Nella visione del perpetratore nazista, qui impersonificato dal generale Stroop, era indispensabile costruire un racconto glorioso in cui il successo del vincitore presupponeva la pericolosità di un nemico astuto e armato.

Se invece adottiamo la prospettiva della vittima, in questo caso il bambino deportato, è manifesto che la rivolta fu un'operazione disperata e destinata a fallire, se non altro per le proporzioni tra numero di combattenti (750 persone, poco piú dell'1 per cento rispetto ai 56 000 ebrei del ghetto) e i civili rinchiusi, senza possibilità di difendersi dagli attacchi tedeschi.

Le informazioni di cui disponiamo per analizzare la foto come fonte storica e il documento al quale appartiene (la relazione sulla distruzione del ghetto) derivano dal ritrovamento, nell'immediato dopoguerra, di due esemplari del rapporto; una delle tre copie rilegate, considerata l'originale, è conservata dall'Istituto polacco della memoria nazionale di Varsavia (l'Ipn, Instytut Pamięci Narodowej), mentre la versione senza copertina, ritenuta una copia, si trova presso i National Archives and Records Administration (Nara) di Washington [42].

Il Rapporto Stroop fu acquisito come prova al Tribunale di Norimberga, nel processo del 1946 e del 1947, ma la fotografia in cui è presente il bambino non venne mostrata, per la quantità di immagini molto piú esplicite di atrocità a disposizione degli Alleati per incriminare i responsabili nazisti arrestati. Colui che aveva raso al suolo il ghetto di Varsavia venne processato due volte, a Dachau nel 1947, dal Tribunale militare americano, e nel 1951 a Varsavia, dove la sentenza finale decise per la condanna a morte, eseguita con impiccagione il 6 marzo 1952.

La circolazione della foto del bambino è discontinua fino alla fine degli anni

Sessanta [43]; compare come frammento di alcuni film, come *Notte e nebbia* di Alain Resnais (1956) o *Vincitori alla sbarra* di Frédéric Rossif (1961), ma anche come illustrazione di diversi libri di storia o di riviste scientifiche sul ghetto di Varsavia e sulla Shoah, senza tuttavia occupare un posto centrale nell'iconografia dello sterminio. In molti casi, non c'è alcun collegamento storico con l'insurrezione ebraica e la cattura del bambino, ma l'immagine è estrapolata dal suo contesto e utilizzata per fare appello alla commozione. Ad esempio, una versione tagliata della foto è posta in copertina del libro *Adieu aux enfants* di Alain Buhler (1978), dedicato alla storia del medico Janusz Korczak, che scelse di occuparsi degli orfani del ghetto di Varsavia fino alla deportazione e uccisione a Treblinka.

Nel decennio che segue la Liberazione, mentre la storiografia tedesca si concentra sull'analisi del nazismo come fenomeno politico, in Europa e, soprattutto, in Israele la narrazione della memoria della Shoah dedica un posto centrale alla Resistenza. È nello Stato ebraico che nel 1949 alcuni sopravvissuti, tra i quali anche reduci della rivolta del ghetto di Varsavia, fondano un centro di documentazione per commemorare l'eroismo ebraico presso il kibbutz di Lohamei Hagetaot, la Casa dei combattenti del ghetto (Ghetto Fighters' House). In questo contesto, il ritratto di un bambino che si arrende non può essere che marginale, perché non collima col racconto pubblico di uno Stato che vuole legittimare il suo diritto all'esistenza attraverso il valore del sionismo e dell'eroismo combattente anche sotto il nazismo, contrastando lo stereotipo della passività di «pecore mandate al macello» di fronte alla persecuzione (dalla frase pronunciata nel 1941 da Abba Kovner, leader della Resistenza ebraica nel ghetto di Vilnius come esortazione ai compagni alla lotta).

Dagli anni Ottanta, con il fiorire di nuovi studi sulla Shoah, lo scatto numero 14 nel Rapporto Stroop inizia a essere presentato con maggiore frequenza, soprattutto come immagine simbolo e non collegata alla rivolta del ghetto, anche se in maniera incostante.

Man mano che il mito resistenzialista progressivamente si sfalda e si lascia rileggere da altre forme di Resistenza non armata – come ad esempio quella dei bambini ebrei che nel ghetto di Varsavia si dedicavano al contrabbando per aiutare le loro famiglie a sopravvivere – la foto in questione assume anche una pertinenza rispetto al contesto dell'insurrezione del 1943, pur occupando un posto marginale nelle illustrazioni riferite alla Shoah. In Francia e in Inghilterra, molti manuali scolastici di storia inseriscono lo scatto del bambino nel capitolo sull'Olocausto, perché fortemente evocativo della sofferenza dei piú piccoli; lo stesso fanno gli autori di servizi televisivi o di documentari didattici [44].

Parallelamente a queste evoluzioni, anche sull'identità del piccolo protagonista iniziano a circolare alcune ipotesi con almeno tre sopravvissuti che credono di riconoscersi in quel bambino, senza che pretendano di esserlo, né che sia possibile

verificarne la veridicità [45].

In un susseguirsi di alterazioni e rielaborazioni, l'immagine del bambino, quasi sempre isolata dalla scena di gruppo, ha assunto negli ultimi trent'anni un forte valore iconico, diventando il simbolo del genocidio ebraico. Progressivamente e nei contesti piú diversi, la foto è stata usata come illustrazione delle gravi violazioni dei diritti dell'infanzia, in particolare per trasmettere un messaggio di denuncia della guerra, scollegandosi quindi dal suo contesto storico. Da Renato Guttuso, che nel 1966 ha scelto di inserire una versione rielaborata dell'immagine del ragazzo nel suo dipinto intitolato *Il trionfo della guerra*, al gruppo rock francese Trust, che trent'anni dopo si è appropriato della foto per farne la copertina dell'album *Europe et haines*, ispirato alle atrocità commesse nella ex Iugoslavia, gli esempi non si contano sia in ambito culturale che politico.

In conclusione, cosí come è avvenuto per la diffusione mediatica di Anne Frank in cui il *Diario*, la biografia della ragazza, l'esperienza della persecuzione e della Shoah, la spensieratezza, l'ottimismo e le contraddizioni dell'adolescenza si confondono e si sovrappongono su un unico piano, anche per il bambino del ghetto di Varsavia si è verificato un cortocircuito che ha ribaltato il significato originale della sua ultima immagine e ha finito per oscurare il contesto storico.

C'è ancora un piccolo dettaglio che non possiamo eludere nell'osservare attentamente quest'ultima fotografia poiché interpella la nostra capacità di guardare, scomponendo gli elementi del quadro per poi ricomporlo e comprenderne il disegno generale.

Quasi al centro della scena, in secondo piano, si scorge una bambina che compie un gesto incredibile in quelle circostanze, ma che pochi hanno notato, forse perché l'immagine è stata oggetto di un'analisi ancora insufficiente. Seminascosta da altre persone, appena sotto al fagotto bianco davanti alla porta di un edificio, della bimba si vede chiaramente solo il volto. Sembra molto giovane, è quasi schiacciata dalla presenza degli adulti attorno a sé che vengono spintonati dalle SS, costretti a procedere con le mani alzate e a obbedire a ordini che possiamo solo intuire. Le testimonianze dei sopravvissuti di quella *Aktion* hanno raccontato la grande brutalità della polizia tedesca nel reprimere la rivolta: urla, spari, botte, minacce, uso di gas lacrimogeni e fiamme. Avere paura in quel caos di violenza è del tutto comprensibile, soprattutto se sei piccolo e non capisci bene che cosa sta succedendo.

Ebbene, la bimba osa fare un'espressione di scherno davanti al fotografo che la riprende: tira fuori la lingua (fig. 59).

Che si sia trattato di un gesto spontaneo di insolenza tipico dell'infanzia, oppure di ribellione contro quegli uomini in divisa e col fucile che la stavano portando via, non lo sapremo mai con certezza. Possiamo supporre che i bambini ebrei ancora in vita nel ghetto, nascosti per settimane durante la rivolta, fossero informati dagli adulti sul

contesto drammatico che stavano vivendo, d'altronde era impossibile nasconderlo. Si può obiettare che una linguaccia alle SS non trasforma automaticamente la bambina in resistente, ma che cos'è la resistenza quando si è cosí piccoli, condannati a morte e senza via di scampo?

59. Dettaglio della fotografia del «bambino di Varsavia» tratta dal Rapporto Stroop. Nel gruppo degli ebrei catturati una bimba tira fuori la lingua.

In ogni modo, sorprende che ci sia stata cosí tanta disattenzione da non cogliere questo gesto nell'analizzare la fotografia, perché ogni dettaglio concorre a leggere con maggiore finezza la scena, a contrastare la prospettiva dominante del fotografo, cioè del persecutore, aprendo squarci di luce che lasciano intravedere nuove ipotesi interpretative di come si è svolta la rivolta nel ghetto, al di là dell'esito degli scontri armati.

Perché queste due fotografie sono diverse da altre di bambini? Che cosa le ha rese icone?

La fotografia del bambino del ghetto di Varsavia funziona come icona universale allo stesso modo di quella di Anne Frank. Salvo per gli esempi di distorsione totale

che producono banalizzazione e cecità assoluta, in genere lo spettatore che guarda le due immagini è consapevole di trovarsi di fronte al ritratto di una giovanissima vittima della Shoah, cioè di una persona vera, che ha realmente subito le peggiori discriminazioni e un'indicibile violenza. Inconsciamente, sa che cosa rappresenta ciò che vede (la persecuzione degli ebrei e la Shoah), se non altro perché ne ha sentito parlare, sa associare l'immagine a un evento che ha archiviato nella sua memoria passiva come qualcosa di effettivamente accaduto. Può anche avere poche o nulle conoscenze storiche al riguardo, come nutrire scarso interesse per approfondirle, ma è certo che chi si trova sotto gli occhi queste immagini di una ragazzina e un bambino sa che si riferiscono a una grande tragedia umana.

Allo stesso tempo, però, c'è un fattore di disturbo che limita la capacità di comprensione di ciò che si vede senza guardare. Il volto di Anne Frank e quello del bambino nel ghetto non assomigliano all'immagine delle piccole vittime della Shoah che appaiono nei documentari e nei libri di storia: creature misere e sole, che mostrano sul corpo l'agonia della denutrizione e della derelizione, spaventosamente emaciate, coi lineamenti deformati dall'inedia, lo sguardo spento, le ossa che sporgono; viceversa, sono ancora in vita e, malgrado tutto, appaiono anche in discrete condizioni fisiche. Ecco allora che scatta una reazione (inconsapevole?) di autoconsolazione. Guardiamo negli occhi chi è fotografato per l'ultima volta, con commozione, sdegno e pietà per quel tragico destino spezzato, ma al contempo ci conforta riuscire a reggere lo sguardo della giovane vittima senza provare un insopprimibile bisogno di distoglierlo, tanto sono intollerabili il peso del male che hanno patito e la vergogna per sentirsi testimoni di quell'orrore indicibile.

Non c'è nulla di nuovo nell'utilizzare le immagini dei bambini che hanno subito forme di violenza per veicolare messaggi simbolici universali, combinando pietà, commozione e tenerezza. Si pensi solamente alle creazioni struggenti di due premi Oscar del cinema, Steven Spielberg, che ha costruito il personaggio della bambina col cappotto rosso in *Schindler's List*, e Roberto Benigni, che ha inventato quello del piccolo Giosué nella *Vita è bella*. In entrambi i casi, i piccoli sono dotati dei tratti di tenerezza, vulnerabilità e delicatezza di lineamenti, che suscitano simpatia oltre che commozione (nel caso di Giosué, la parte recitata rafforza questa dimensione). Sono bambini molto carini, è indubbio, come lo sono Anne Frank e l'anonimo ragazzino del ghetto di Varsavia, una caratteristica fisica che consente di sentirsi piú empatici.

In fondo, abbiamo bisogno di guardare il volto sereno e innocente di Anne Frank – una fotografia senz'altro piú iconica in senso universale del ritratto del bambino del ghetto – per sentirci illusoriamente confortati che basti il suo sorriso a superare il trauma di conoscere fino in fondo come è morta, cancellando cioè il ricordo di aver visto altre immagini della Shoah, infinitamente piú tremende e sconvolgenti.

Note

INTRODUZIONE

1. Ad esempio, sulle immagini delle donne coinvolte nella Shoah in Ungheria, A. Pető, *Forgotten Perpetrators. Photographs of Female Perpetrators after World War II*, in A. G. Altınay e A. Pető, *Gendered Wars, Gendered Memories. Feminist Conversations on War, Genocide and Political Violence*, Routledge, Oxon - New York 2016, pp. 203-17.
2. R. Kuwalek, *Belzec. Le premier centre de mise à mort*, Calmann-Lévy, Paris 2013.
3. Aktion Reinhardt, o Einsatz Reinhardt, è il nome in codice dato dai nazisti al programma di assassinio sistematico degli ebrei polacchi del Governatorato generale (il territorio polacco occupato), messo in atto dal 1942 al 1943 in tre centri di uccisione con camere a gas: Bełżec, Sobibór e Treblinka. La stima delle vittime ammonta ad almeno 1,7 milioni di persone, tra cui non solo ebrei polacchi, ma anche ebrei deportati dal Reich e da altri Paesi, come la Francia e i Paesi Bassi, e alcune migliaia di sinti e rom. Il nome fu dato in onore di Reinhard (scritto anche Reinhardt) Heydrich dopo la sua morte, avvenuta a Praga il 4 giugno 1942, a seguito delle ferite riportate nell'attentato commesso dalla Resistenza ceca pochi giorni prima. All'epoca Heydrich era uno dei gerarchi nazisti piú potenti del Reich, braccio destro di Himmler e dal 1939 a capo dell'Ufficio centrale per la sicurezza del Reich (Reichssicherheitshauptamt, Rsha), che gestiva la politica antiebraica e gli organi di repressione. Svolse un ruolo centrale nell'organizzazione della Shoah, come risulta da un documento firmato dal ministro Hermann Göring il 31 luglio 1941, con cui Heydrich veniva incaricato di predisporre ogni misura necessaria per il raggiungimento della Soluzione finale della questione ebraica. Fu alla luce di questo incarico, peraltro, da declinare in misure concrete e coordinate di sterminio che Heydrich convocò il 20 gennaio 1942 la Conferenza di Wannsee.
4. La fotografia, scattata a Bełżec nel 1942-43 da un'anonima SS, è stata analizzata da A. Wienert, *Das Lager vorstellen. Die Architektur der nazionalsozialistichen Vernichtungslager*, Neofelis Verlag, Berlin 2015. L'originale con gli altri otto scatti della serie è conservato presso il Museo regionale di Tomaszów Lubelski, in Polonia. L'immagine è visibile sul sito dell'Imperial War Museum di Londra: https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/205047349
5. La digitalizzazione delle fotografie raccolte nell'ambito del progetto #LastSeen ha dato vita nel marzo 2023 a un album digitale, in tedesco e in inglese, accessibile online sul sito degli Arolsen Archives: https://atlas.lastseen.org/en

6. R. Parsons, *Holocaust Researchers Appeal for Nazi Deportation Images to Document «Where it Started»*, in «Euronews», 27 gennaio 2023, con un'intervista a Alina Bothe, direttrice del progetto #LastSeen per gli Arolsen Archives, e a Wolf Gruner, direttore dell'Usc Dornsife Center for Advanced Genocide Research, disponibile online: https://www.euronews.com/my-europe/2023/01/27/holocaust-researchers-appeal-for-nazi-deportation-images-to-document-where-it-started
7. R. Kok ed E. Somers, *The Persecution of the Jews in Photographs. The Netherlands 1940-1945*, catalogo della mostra, WBooks, Amsterdam 2019.
8. L'acquisizione delle fotografie sulla retata del «billet vert» del maggio 1941 è stata comunicata dal Mémorial de la Shoah a maggio 2021, in coincidenza dell'80° anniversario del rastrellamento di 3700 persone a Parigi e di una mostra fotografica allestita presso il Liceo Japy, che all'epoca servì come luogo di raccolta degli arrestati: https://www.memorialdelashoah.org/98-photos-inedites-sur-la-rafle-du-billet-vert.html
9. La notizia del ritrovamento dell'Album «Kristallnacht» è stata resa nota sul sito dello Yad Vashem il 9 novembre 2022 in coincidenza con l'84° anniversario dei pogrom del 1938: https://www.yadvashem.org/press-release/09-november-2022-14-38.html
10. Le 33 fotografie scattate nel ghetto di Varsavia (contenute in un rullino di 48 pose) vennero ritrovate nel 2022 da Maciej Grzywaczewski, figlio di Zbigniew Leszek, presso l'abitazione di famiglia durante una ricerca di materiale dell'epoca di guerra per la mostra *Around Us a Sea of Fire*, curata e allestita dal museo Polin dal 18 aprile 2023 all'8 gennaio 2024. Una parte di queste immagini era già nota e conservata presso il Museo dell'Olocausto di Washington e l'Istituto ebraico di Varsavia, ma altre si rivelarono del tutto inedite: https://polin.pl/en/around-us-a-sea-of-fire-exhibition
11. S. Friedländer, *Aggressore e vittima. Per una storia integrata dell'Olocausto*, postfazione di N. Frei, trad. it. di S. Deon, Laterza, Roma-Bari 2009.
12. Le fotografie scattate da Herman Heukels che riprendono la razzia di oltre 5500 ebrei del 20 e 21 giugno 1943 ad Amsterdam sono visibili sul sito del Niod, Institute for War, Holocaust and Genocide Studies: https://www.niodimagelab.nl/june-20-1943-razzia
13. Kok e Somers, *The Persecution of the Jews in Photographs* cit., pp. 220-21.
14. https://www.yadvashem.org/yv/en/exhibitions/through-the-lens/until-the-last-jew.asp
15. Central Database of Shoah Victims' Names (l'archivio dei nomi delle vittime uccise nella Shoah dello Yad Vashem), consultabile online: http://yvng.yadvashem.org/index.html?language=en&s_lastName=Rosenthal&s_firstName=Avraham&s_place=
16. https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/photo/two-young-brothers-in-the-kovno-ghetto
17. https://collections.ushmm.org/search/catalog/pa1035323
18. Informazioni dal Central Database of Shoah Victims' Names, alla voce Rosenthal Avram e Rosenthal Emanuel di Kovno. La pagina di testimonianza (Page of Testimony) è sul sito dello Yad Vashem: https://collections.yadvashem.org/en/names/13243194
19. I centri di assassinio per fucilazione di massa, con camion a gas o camere a gas fisse furono

istituiti al di fuori del Reich e molto lontani dalle città dell'Europa occidentale occupata, al riparo da sguardi indiscreti: principalmente in Polonia e in Urss. Se dall'estate 1942 lo sterminio degli ebrei non era piú, di fatto, un segreto, Hitler aveva bisogno di mantenere saldo il consenso interno, controllando le informazioni e mascherando la realtà, anche mediante l'utilizzo nella documentazione amministrativa di un linguaggio codificato che celava il vero significato dei termini (la stessa definizione di Soluzione finale è un eufemismo per indicare che il «problema degli ebrei» sarebbe stato definitivamente risolto con il loro genocidio).

20. T. Weber, Introduzione a *Łódź Ghetto Album. Photographs by Henryk Ross selected by Martin Parr e Timothy Brus*, testi di T. Weber, prefazione di R. J. Van Pelt, Chris Boot, London 2004, p. 21.
21. Sono foto facilmente reperibili su vari siti internet, ad esempio per Ivangorod: https://collections.yadvashem.org/en/untold-stories/killing-site/14626945; per Vinnycja: https://www.yadvashem.org/holocaust/this-month/july/1941-3.html; per Mizocz: https://collections.ushmm.org/search/catalog/pa1065469
22. W. Lower, *Il massacro. L'orrore nazista raccontato in un'immagine*, trad. it. di R. Zuppet, Rizzoli, Milano 2021, pp. 10-12.
23. Kok e Somers, *The Persecution of the Jews in Photographs* cit., p. 213. La fotografia è disponibile presso gli archivi della Ghetto Fighters' House in Israele (Beit Lohamei Hagetaot): https://infocenters.co.il/gfh/notebook_ext.asp?book=138489&lang=eng&site=gfh
24. Invece la rappresentazione cinematografica della Shoah è stata al centro di un maggior numero di studi, a partire da A. Minuz, *La Shoah e la cultura visuale. Cinema, memoria, spazio pubblico*, Bulzoni, Roma 2010.
25. Si rimanda alla Bibliografia in questo volume. Tra gli studi pionieristici vanno citati qui almeno S. Milton, *Images of the Holocaust*, in «*Holocaust and Genocide Studies*», I (1986), n. 1, pp. 27-61 e n. 2, pp. 193-216; B. Zelizer, *Remembering to Forget. Holocaust Memory through the Camera's Eye*, The University of Chicago Press, Chicago 1998; J. Struk, *Photographing the Holocaust. Interpretations of the Evidence*, Routledge, London 2004.
26. La mostra *Memoria dei campi*, presentata a Parigi nel 2001, è stata allestita in una versione italiana a Palazzo Magnani di Reggio Emilia dal 13 gennaio al 10 marzo 2002. Il catalogo – C. Chéroux, *Memoria dei campi. Fotografie dei campi di concentramento e di sterminio nazisti (1933-1999)*, Contrasto, Roma 2001 – conteneva un importante saggio di Georges Didi-Huberman intitolato *Immagini malgrado tutto* (pp. 219-41), dal quale qualche anno dopo l'autore trarrà quello piú ampio dallo stesso titolo (trad. it. di D. Tarizzo, Raffaello Cortina, Milano 2005).
27. S. Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, trad. it. di E. Capriolo, Einaudi, Torino 1977; poi 2004.
28. R. Hilberg, *Carnefici, vittime, spettatori. La persecuzione degli ebrei (1933-1945)*, trad. it. di D. Panzieri, Mondadori, Milano 1994.

1. Già negli anni Venti la Russia sovietica aveva iniziato a potenziare la comunicazione visiva come azione strategica di propaganda indirizzata a larghe fasce di popolazione analfabete. All'incirca nello stesso periodo, negli Stati Uniti si affermò un nuovo linguaggio fotografico chiamato *straight photography* («fotografia diretta»); in reazione alla tendenza precedente del pittorialismo che tendeva a ritoccare le immagini per renderle piú evocative e teatrali, i fotografi appartenenti a questa corrente volevano usare l'obiettivo per documentare oggettivamente la realtà sociale anche con immagini scomode: la miseria degli immigrati europei, lo sfruttamento dei bambini nelle fabbriche, le disuguaglianze e le discriminazioni razziste.
2. J. Struk, *Photography and National Socialism 1933-1939*, in Id., *Photographing the Holocaust* cit., pp. 16-27.
3. C. Webster (a cura di), *Photography in the Third Reich. Art, Physiognomy and Propaganda*, 2021: https://www.academia.edu/44915519/Photography_in_the_Third_Reich_Art_Physiognomy_and_Propaganda
4. E. Somers e R. Kok, *Adolf Hitler. De beeldbiographie*, Hollands Diep, Amsterdam 2022. In quest'opera i due ricercatori olandesi del Niod hanno analizzato 450 fotografie di Hitler, dalla sua ascesa alla sua caduta, ricostruendo il ruolo privilegiato della fotografia nella creazione del mito del Führer.
5. Heinrich Hoffmann fu l'artefice della creazione dell'immagine pubblica di Hitler, l'unico autorizzato a fotografare il Führer da solo in privato, e raggiunse un tale successo negli anni del nazismo da diventare milionario, fondando una sua agenzia che dava lavoro a trecento dipendenti. D. Uziel, *Photography and Propaganda in Nazi Germany*, in *Flashes of Memory. Photography during the Holocaust*, Yad Vashem, Jerusalem 2018, p. 17.
6. Per l'analisi delle foto di Walter Genewein si veda il capitolo sesto.
7. *Sieg Heil!* («Saluto alla vittoria») era la formula rituale di saluto che il nazismo impose nelle adunate pubbliche, mentre nei saluti tra persone si usava *Heil Hitler!* («Saluto a Hitler»).
8. Dal 13 novembre 2013 al 28 settembre 2014 il Mémorial de la Shoah ha allestito presso la sua sede a Parigi una mostra sulle fotografie nei ghetti nazisti, intitolata *Regards dans les ghettos*, da cui è stato tratto un catalogo (a cura di J. Fredj, Édition Mémorial de la Shoah, Paris 2013). Sul sito internet dedicato si possono vedere, tra le altre, anche foto di Hugo Jäger: https://regards-ghettos.memorialdelashoah.org/photographes/jaeger.html
9. Sul sito del magazine «Life» sono visibili alcune fotografie di Hugo Jäger: https://www.life.com/tag/hugo-jaeger/. Molte altre sono visibili su questo sito: https://artsandculture.google.com/asset/hitlerjaeger-file/rAEqJap_6oirLQ
10. Si veda il capitolo quarto.
11. A. Valcini, *Il calvario di Varsavia*, Garzanti, Milano 1945; R. Bruni, *Malaparte, «Kaputt» e l'ombra dell'Olocausto (con una testimonianza inedita di Alceo Valcini su Malaparte nel ghetto di Varsavia)*, in «La Rassegna della letteratura italiana», CXXII (2018), n. 2, pp. 315-30.
12. È l'opinione dello storico israeliano Daniel Uziel, riportata nell'articolo di G. Gurel, *Jewish Ghetto Life, in Color, from Hitler's Photographer*, in «Jewish World», 18 ottobre 2012, articolo

disponibile online: https://www.ynetnews.com/articles/0,7340,L-4294162,00.html

13. Ci riferiamo alla distinzione che ne ha dato lo storico Raul Hilberg (si veda la nota 28 dell'Introduzione): carnefici (o perpetratori), vittime, spettatori (o osservatori), comunemente presa come riferimento nella storiografia della Shoah. Il termine inglese di *bystanders* («spettatori») è reso anche con il sinonimo *onlookers* («coloro che guardano») e, in tedesco, con *Zuschauer*.
14. Il nome *Neue Sachlichkeit* viene dal titolo di una mostra artistica del 1925, tenutasi a Mannheim.
15. Il Mémorial de la Shoah di Parigi ha presentato nel 2018 un'importante mostra coi ritratti realizzati da August Sander, dal titolo *Persécutés/persécuteurs des Hommes du XX^e siècle*: https://expo-photo-sander.memorialdelashoah.org/en/exhibition.html
16. Struk, *Photographing the Holocaust* cit., p. 24.
17. F. Guerin, *Through Amateur Eyes. Film and Photography in Nazi Germany*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2012, p. 75.
18. Werner Fürstenberg (1901-1971) sopravvisse alla Shoah nascondendosi ad Amsterdam fino alla fine della guerra. Alla sua morte nel 1971, gli originali delle fotografie dei cartelli antisemiti rimasero di proprietà dei figli, che successivamente accordarono al Museo ebraico di Berlino il diritto al prestito permanente.
19. Ringrazio Valeska Celia Wolfgram, archivista del Museo ebraico di Berlino, per le informazioni che mi ha fornito il 24 aprile 2023.
20. Quattro copie dell'album sono oggi conservate dalla Wiener Library di Londra, dove confluirono le collezioni del Jewish Central Information Office che Alfred Wiener trasferí nel 1939 da Amsterdam nella capitale britannica.
21. Queste informazioni sono tratte dalla conferenza di T. Ziehe, *Fotografieren trotz Lebensgefahr: Werner Fritz Fürstenbergs Aufnahmen antisemitischer Schilder in Nazi-Deutschland* («Fotografare nonostante il pericolo di vita: le fotografie di Werner Fritz Fürstenberg dei cartelli antisemiti nella Germania nazista») al Museo ebraico di Berlino, 7 dicembre 2020, in occasione del convegno *Shared History: 1700 Years of Jewish Life in German-speaking Lands*: https://www.youtube.com/watch?v=u5QuOsJ3yc8; dall'articolo di M. Sonnenschein, *From the Collection «The Motorcycle» Album*, 27 maggio 2022, disponibile online sul blog del Museum of Jewish Heritage di New York al link: https://mjhnyc.org/blog/from-the-collection-the-motorcycle-album/; e da J. Long, *Albums of Signs. New Work by Fritz Fürstenberg*, in «Source. Thinking through Photography», n. 107, primavera 2022: https://www.source.ie/archive/issue107/is107editorial.php
22. *Flashes of Memory* cit., pp. 54-55.
23. Guerin, *Through Amateur Eyes* cit.
24. *Ibid.*, p. 28.
25. F. Mau, *Bilder sprechen!*, in «NS-Propagandaschrift zur Rassenpolitik», 1938, n. 15. La copertina è visionabile sul sito del Deutsches Historisches Museum di Berlino: https://www.dhm.de/lemo/bestand/objekt/warum-rassen-und-bevoekerungspolitik-1938.html

26. A. Confino, *Un mondo senza ebrei. L'immaginario nazista dalla persecuzione al genocidio*, trad. it. di A. Catania, Mondadori, Milano 2017.
27. Nel pensiero di Hitler, l'estinzione della «razza ebraica» è un obiettivo continuamente affermato, tuttavia per diversi anni non corrisponde all'intenzione di mettere in atto un assassinio di massa. La «soluzione della questione ebraica» fu perseguita tra il 1933 e il 1941 mediante diverse politiche (emarginazione, isolamento, spinta all'emigrazione, espulsione…) Oggi gli storici concordano nel ritenere la Shoah un processo articolato e complesso di distruzione dell'ebraismo, non realizzatosi mediante una successione logico-consequenziale di tappe di persecuzione, ma attraverso una radicalizzazione della violenza dallo scoppio della Seconda guerra mondiale. La maturazione della decisione che portò alla Shoah coincise col periodo che intercorse tra la fine dell'estate - inizio dell'autunno 1941 (Operazione Barbarossa) e la primavera 1942 (avvio delle uccisioni sistematiche col gas a Bełżec e Sobibór).
28. Nella lingua nazista, non solo nel *Mein Kampf* di Hitler, il termine *Judentum* può tradursi in italiano solo per approssimazione (il suffisso *-tum* indica un insieme collettivo e totalizzante) come «ebraicità», includendo nell'espressione ogni singolo tratto dell'ebraismo che il nazismo vuole estirpare dalla società, dalla politica alla letteratura e al cinema, dallo sport alle professioni liberali e all'insegnamento scolastico e universitario, dalla vita istituzionale ai circoli privati.
29. Furono tre, in particolare, i film antisemiti prodotti dal Ministero della Propaganda. Oltre all'*Ebreo errante*, vanno citati *I Rotschild* (*Die Rotschilds*) di Erich Waschneck e *L'ebreo Süß* (*Jud Süß*) di Veit Harlan, entrambi del 1940.
30. J. Chapoutot, *Révéler le Juif: le ghetto dans l'objectif nazi*, in Fredj (a cura di), *Regards dans les ghettos* cit., p. 19.
31. Id., *La rivoluzione culturale nazista*, trad. it. di L. Falaschi, Laterza, Roma-Bari 2019, p. 214.
32. G. Bensoussan, *Genocidio. Una passione europea*, ed. it. a cura di F. Sessi, trad. it. di F. Sessi, C. Saletti e L. Di Genio, Marsilio, Venezia 2009.
33. *Photography as Political Practice in National Socialism*, progetto di ricerca dell'Università di Nottingham, disponibile online: https://gtr.ukri.org/projects?ref=AH%2FP009883%2F1

II. FOTOGRAFARE I CAMPI DI CONCENTRAMENTO: L'AMBIGUITÀ DELLE IMMAGINI

1. Sono due passaggi del comunicato firmato il 20 marzo 1933 da Heinrich Himmler, dalla stampa tedesca dell'epoca, reperibile online, ad esempio sul sito della rivista «Der Spiegel»: https://www.spiegel.de/geschichte/kz-dachau-modell-fuer-deutsche-konzentrationslager-a-951071.html
2. Il *KL* di Oranienburg fu istituito in prossimità dell'omonima cittadina della Prussia il 21 marzo 1933, su iniziativa delle locali SA (Sturmabteilung), il gruppo paramilitare nazista che venne poi dissolto con l'uso della violenza dopo la Notte dei lunghi coltelli, l'epurazione interna al partito nazista voluta da Hitler della notte tra il 30 giugno e il 1 º luglio 1934. Ubicato a pochi chilometri da Berlino, fu oggetto di fotografie e servizi di propaganda nel primo anno di funzionamento.

Venne chiuso nel luglio 1934 e sul posto, due anni dopo, venne costruito un nuovo campo, molto piú grande, chiamato Sachsenhausen.

3. Alcune delle prime fotografie di propaganda scattate nel campo di Oranienburg sono visibili sul sito della Gedenkstätte und Museum Sachsenhausen, il Memoriale e museo dell'ex *Konzentrationslager*: https://www.sachsenhausen-sbg.de/en/history/1933-1934-oranienburg-concentration-camp/
4. Dal 1936 a quasi tutti gli uomini detenuti nei campi di concentramento veniva rasata la testa all'arrivo e poi a intervalli regolari. Il sistema di classificazione dei prigionieri per mezzo di triangoli di colore diverso venne standardizzato intorno al 1937-38. N. Wachsmann, *KL. Storia dei campi di concentramento nazisti*, trad. it. di S. Crimi, F. Peri e L. Tasso, Mondadori, Milano 2015, p. 124.
5. Un frammento del filmato di 1:19 minuti girato nel 1933 a Oranienburg è disponibile sul sito del Museo dell'Olocausto di Washington, ma di proprietà del Bundesarchiv: https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1001930
6. Per approfondire, G. P. Megargee (a cura di), *Encyclopedia of Camps and Ghettos. 1933-1945*, vol. I: *Early Camps, Youth Camps, and Concentration Camps and Subcamps under the SS-Business Administration Main Office (Wvha)*, The United States Holocaust Memorial Museum, Indiana University Press, Bloomington 2009.
7. La fotografia con il comandante di Dachau Theodor Eicke che parla ai detenuti liberati per Natale 1933 è conservata nel Bundesarchiv e visibile online su Wikipedia al link: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bundesarchiv_Bild_183-R96361,_Dachau,_Konzentrationslager.jpg
8. Le immagini contenute nell'articolo sono pubblicate sul sito del Deutsches Historisches Museum di Berlino: https://www.dhm.de/lemo/bestand/objekt/muenchner-illustrierte-presse-mit-einem-propagandabericht-ueber-das-kz-dachau-1933.html
9. Per un approfondimento, I. About, *La fotografia al servizio del sistema concentrazionario nazionalsocialista (1933-1945)*, in Chéroux, *Memoria dei campi* cit., pp. 29-53.
10. V. Springmann, *Gunst und Gewalt. Sport in nationalsozialistischen Konzentrationslagern*, Metropol-Verlag, Berlin 2019.
11. Le fotografie scattate clandestinamente dai prigionieri nei campi di concentramento nazisti sono state analizzate da C. Cognet, *Éclats. Prises de vue clandestines des camps nazis*, premessa di A. Wieviorka, Seuil, Paris 2019.
12. *Ibid.*, pp. 225-68.
13. Intervista di Ilse About a Georges Angéli, in Chéroux, *Memoria dei campi* cit., pp. 78-83. Angéli riuscí a nascondere i rullini e la copia di alcune foto delle SS, che aveva stampato nel laboratorio del campo, portandoli con sé al suo rientro in Francia. Alcune fotografie di Angéli sono pubblicate sul sito *Schwarz auf Weiss. Fotografien aus dem Konzentrationslager Buchenwald*, titolo della mostra fotografica digitale sulle fotografie di Buchenwald, del 2010, realizzata dalla Stiftung Gedenkstätten Buchenwald und Mittelbau-Dora, la Fondazione del Memoriale dell'ex

campo di concentramento di Buchenwald: https://schwarzaufweiss.buchenwald.de/en/The-Inmates.html#Photographed-Secretly

14. *Ibid.*, dove sono visibili entrambe le versioni della foto, quella originale e quella ritoccata. L'unica foto originale esistente appartiene alla Stiftung Gedenkstätten Buchenwald und Mittelbau-Dora, che la ottenne negli anni Cinquanta da un donatore anonimo, forse lo stesso Georges Angéli, che fece visita all'ex campo nel 1950, 1951 e 2001. Cognet, *Éclats* cit., p. 47.
15. La fotografia con sei ragazze ebree nel ghetto di Varsavia che posano in costume da bagno il giorno della loro maturità fu scattata il 6 luglio 1942, pochi giorni prima che le autorità naziste avviassero le deportazioni verso Treblinka. Gina Tabaczynska e l'amica Dziunia Uczen sopravvissero alla Shoah, ma le altre quattro amiche vennero uccise nelle camere a gas. Donata al Museo dell'Olocausto di Washington dalla cugina di Gina, l'immagine è visibile online: https://collections.ushmm.org/search/catalog/pa1087286
16. L. Meissel, *Perpetrator Photography. The Pictures of the Erkennungsdienst at Mauthausen Concentration Camp*, in H. Frübis, C. Oberle e A. Pufelska (a cura di), *Fotografien aus den Lagern des NS-Regimes. Beweissicherung und ästhetische Praxis*, Böhlau Verlag, Wien 2019, pp. 25-48.
17. S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, trad. it. di P. Dilonardo, nottetempo, Milano 2021.
18. Gli ebrei di Zamość vennero invece deportati tra aprile e ottobre 1942 al centro di sterminio di Bełżec dove vennero assassinati nelle camere a gas.
19. Dall'intervista a Wilhelm Brasse (1917-2012) di Fergal Keane, corrispondente della Bbc, per l'articolo *Returning to Auschwitz. Photographs from Hell*, pubblicato online su «Mail on Sunday», 7 aprile 2007: https://www.mailonsunday.co.uk/home/moslive/article-447045/Returning-Auschwitz-Photographs-Hell.html. Wilhelm Brasse rilasciò la sua lunga intervista per la presentazione a Londra del documentario televisivo polacco *The Portraitist* (titolo originale: *Portrecista*), del regista Ireneusz Dobrowolski, 2005, 52 minuti. Trasferito nel gennaio 1945 a Mauthausen, venne liberato dalle truppe americane nel sottocampo di Ebensee il 6 maggio 1945. Si veda anche L. Crippa e M. Onnis, *Il fotografo di Auschwitz. «Il mondo deve sapere»*, Piemme, Milano 2013.
20. Le fotografie di questo tipo sono visibili sul sito della mostra fotografica online *Schwarz auf Weiss. Fotografien vom Konzentrationslager Buchenwald* cit.: https://schwarzaufweiss.buchenwald.de/en/The-Inmates.html
21. La stima dei prigionieri rinchiusi nel *KL* di Gross-Rosen, che funzionò dal 1940 al 1945, è di 120 000 persone, di cui la metà circa erano ebrei. Il bilancio delle vittime è attestato a 40 000 morti, deceduti per denutrizione e malattie, o uccisi. Informazioni dal portale Memorial Museums della Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas, che raccoglie i dati dei musei e memoriali dedicati alla Shoah di tutta Europa: https://www.memorialmuseums.org/eng/staettens/view/82/Gross-Rosen-Museum
22. Queste fotografie, scattate nel campo di Gross-Rosen nel 1941, sono visibili sul sito del Museo dell'Olocausto di Washington: quella coi maialini al link

https://collections.ushmm.org/search/catalog/pa1035200; quella con il cane e la scimmia al link https://collections.ushmm.org/search/catalog/pa1167186

23. Alcune fotografie dell'album del comandante Koch, scattate nel 1940 da un fotografo di cui non è nota l'identità, sono disponibili sul sito della mostra fotografica online *Schwarz auf Weiss. Fotografien vom Konzentrationslager Buchenwald* cit.: https://schwarzaufweiss.buchenwald.de/en/The-SS.html
24. L'archivio fotografico della Stiftung Gedenkstätten Buchenwald und Mittelbau-Dora conserva tutte le fotografie dell'Album Koch per il figlio Artwin, incluse quelle della Villa coi suoi interni. Le foto sono accessibili online, la facciata della residenza del comandante è visibile al link: http://fotoarchiv.buchenwald.de/detail/2608
25. La coppia Koch era dedita a rapporti sessuali promiscui e a orge. Koch fece assassinare Walter Krämer, il medico che l'aveva curato di sifilide, insieme al suo assistente, per timore che si spargesse la voce sulle sue abitudini. Nel 1941, Karl Otto Koch venne trasferito al campo di Lublino-Majdanek, nella Polonia occupata, mentre Ilse rimase a Buchenwald.
26. Ilse Köhler Koch, soprannominata dai sopravvissuti «la strega di Buchenwald» o «la cagna/iena/belva di Buchenwald» per la sua crudeltà e perversione sessuale, venne arrestata due volte: la prima, nell'agosto 1943 insieme al marito (rilasciata per insufficienza di prove); la seconda, il 30 giugno 1945 dagli americani. Condannata all'ergastolo dal tribunale militare di Dachau nel 1947, partorí il suo quarto figlio, Uwe, in carcere (nato da una relazione extraconiugale) e quattro anni dopo venne rilasciata per commutazione della pena. La sua scarcerazione suscitò tali proteste pubbliche, in Germania ma soprattutto negli Stati Uniti, che le autorità giudiziarie riaprirono il processo. Nel 1951, venne nuovamente condannata al carcere a vita. Il 2 settembre 1967 Ilse Koch si tolse la vita, impiccandosi nella sua cella del carcere femminile di Aichach.
27. S. Hördler, *Sichtbarmachen. Möglichkeiten und Grenzen einer Analyse von NS-Täter-Fotografien*, in «Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte», LXV (2017), pp. 259-71, articolo disponibile online: https://www.ifz-muenchen.de/heftarchiv/2017_2_8_hoerdler.pdf
28. Nel linguaggio nazista, *Aktion* indica un programma o un'operazione di assassinio di massa. Il nome in codice T4 fu scelto dall'iniziale e dal numero civico di Tiergartenstraße a Berlino, dove aveva sede l'amministrazione di questo progetto criminale. I pazienti venivano ricoverati in appositi centri (ad esempio a Grafeneck, Brandenburg, Sonnenstein, Hartheim) camuffati da cliniche per il trattamento di gravi patologie ereditarie, che erano stati attrezzati con strutture omicide. Il bilancio delle vittime è di almeno 250 000 persone uccise.
29. Nel 2020 è stata realizzata una mostra permamente nell'ex campo di Ravensbrück, intitolata *In the SS-Auxiliary – The Female Guards of the Ravensbrück Women's Concentration Camp*, che presenta questo tipo di immagini: https://www.ravensbrueck-sbg.de/en/exhibitions/permanent-exhibitions/in-the-ss-auxiliary-the-female-guards-of-the-ravensbrueck-womens-concentration-camp/. Altre foto sono disponibili a questo indirizzo online: https://www.dw.com/en/ravensbr%C3%BCck-female-concentration-camp-guards/a-54517319

30. Le immagini dell'ispezione di Himmler a Mauthausen il 27 aprile 1941 sono conservate presso il Bundesarchiv, ma facilmente reperibili su internet. Si veda per esempio: https://it.wikipedia.org/wiki/File:Bundesarchiv_Bild_192-352,_KZ_Mauthausen,_Himmlervisite.jpg
31. R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. it. di R. Guidieri, Einaudi, Torino 2003.

III. «SOTTO GLI OCCHI DI TUTTI»: LA DEPORTAZIONE DEGLI EBREI TEDESCHI

1. La notte di violenza ai danni della comunità ebraica tedesca (storicamente chiamata anche *Novemberpogrom*) fu organizzata dal regime nazista in reazione all'assassinio del diplomatico tedesco a Parigi Ernst vom Rath da parte del giovane Herschel Grynszpan, rifugiato ebreo di diciassette anni. L'omicidio rappresentò un'azione di protesta disperata per la grave situazione in cui si trovavano la famiglia Grynszpan e migliaia di ebrei polacchi residenti in Germania, ai quali venne revocata la cittadinanza polacca. Espulsi dalla Germania e respinti dalla Polonia, i perseguitati vennero rinchiusi senza assistenza in un campo profughi alla frontiera tra i due Paesi. I pogrom furono scatenati in tutta la Germania, che al tempo includeva l'Austria annessa e la regione dei Sudeti, in Cecoslovacchia.
2. Le fotografie in questione finirono in possesso, in circostanze non chiare, di un militare americano ebreo di cognome Gold che aveva prestato servizio in Germania durante la Seconda guerra mondiale, nella divisione di controspionaggio dell'esercito degli Stati Uniti. I suoi discendenti, dopo averle conservate per decenni, decisero nel 2022 di donarle allo Yad Vashem di Gerusalemme. Si veda al sito dello Yad Vashem la notizia dell'acquisizione della collezione: https://www.yadvashem.org/press-release/09-november-2022-14-38.html; si veda anche M. Zarfati, *9 novembre 1938: la Notte dei Cristalli. Rare immagini dimostrano che non fu un pogrom spontaneo*, in «Shalom», 9 novembre 2022, magazine online a cura della Comunità ebraica di Roma: https://www.shalom.it/blog/storia-bc219/9-novembre-1938-la-notte-dei-cristalli-rare-immagini-dimostrano-che-non-fu-un-pogrom-spontaneo-b1123091
3. C. Kreutzmüller, *Photographing Bystanders*, in C. Morina e K. Thijs (a cura di), *Probing the Limits of Categorization. The Bystander in Holocaust History*, Berghahn, New York - Oxford 2019, pp. 131-47.
4. Il 20 dicembre 1934, sei mesi dopo l'epurazione della Notte dei lunghi coltelli, quando le SS e la Gestapo assassinarono su ordine di Hitler un centinaio di membri delle SA (la milizia armata del partito, col suo capo Ernst Röhm), venne approvata una legge speciale che sanciva la pena di morte per chiunque attentasse contro lo Stato o il partito, chiamata *Heimtückegesetz*.
5. Kreutzmüller, *Photographing Bystanders* cit., p. 133.
6. Thorin Tritter, curatore dell'Holocaust Memorial & Tolerance Center (Hmtc) di New York, ha mostrato e analizzato alcune fotografie di questa serie in una conferenza online, tenutasi il 20 maggio 2020. Il video è disponibile a questo link: https://www.youtube.com/watch?

v=lBWy_x1WmHQ

7. Kreutzmüller, *Photographing Bystanders* cit., p. 139.
8. Salvo Alfred Kaufmann che morí a Dachau, gli ebrei di Baden-Baden deportati nel 1938 vennero tutti rilasciati nelle settimane seguenti. Molti riusciranno a lasciare la Germania, mentre i rimanenti verranno nuovamente deportati nell'ottobre 1940 a Gurs, in Francia, e successivamente ad Auschwitz. *Ibid.*, p. 135.
9. Informazioni ricavate dalla conferenza di Tritter cit. Google Maps indica il tragitto dalla stazione di polizia di Baden-Baden (dove tuttora si trova) al luogo dove sorgeva la sinagoga percorribile in quattro minuti a piedi.
10. Kreutzmüller, *Photographing Bystanders* cit., p. 140.
11. Le fotografie scattate il 10 novembre 1938 a Baden-Baden sono conservate presso gli Archivi di Stato del Baden-Württemberg, dove è possibile vedere un altro scatto con la folla che osserva gli ebrei entrare nella sinagoga: https://www2.landesarchiv-bw.de/ofs21/bild_zoom/zoom.php?bestand=4709&id=2444679&screenbreite=1536&screenhoehe=824
12. Hilberg, *Carnefici, vittime, spettatori* cit.
13. Sullo stato di ignoranza e di innocenza della popolazione tedesca in relazione alla persecuzione degli ebrei in Germania, si veda P. Longerich, *«Davon haben wir nichts gewusst!» Die Deutschen und die Judenverfolgung 1933-1945*, Siedler, München 2006.
14. K. Hesse e P. Springer, *Vor aller Augen. Fotodokumente des nazionalsozialistischen Terrors in der Provinz*, a cura di R. Rürup, Topographie des Terrors - Klartext, Essen 2002. Alcune foto relative alla deportazione degli ebrei di Lörrach vennero poi pubblicate in K. Hesse e A. Nachama (a cura di), «*Vor aller Augen*». *Die Deportation der Juden und die Versteigerung ihres Eigentums. Fotografien aus Lörrach 1940*, Hentrich & Hentrich, Berlin 2018, sempre per la stessa fondazione Topographie des Terrors.
15. https://arolsen-archives.org/en/events/lastseen-project-searching-for-unknown-pictures-of-nazi-deportations/
16. Le prime deportazioni degli ebrei tedeschi vennero organizzate nell'ottobre 1939 nell'ambito del cosiddetto programma Nisko, che prevedeva di creare una «riserva ebraica» in una zona della Polonia orientale, ma furono interrotte per una serie di fattori di politica interna, anche perché sostanzialmente non erano state previste infrastrutture nel luogo di destinazione per internare i deportati, farli lavorare come schiavi, né per ucciderli.
17. Le fotografie ritrovate della deportazione degli ebrei di Lörrach del 1940 sono disponibili nell'atlante digitale creato dal progetto #LastSeen, a questo link: https://atlas.lastseen.org/en/home. Nello specifico, quella descritta si trova qui: https://atlas.lastseen.org/image/lörrach/144
18. Informazioni tratte da Hesse e Nachama (a cura di), *«Vor aller Augen»* cit., pp. 38-39.
19. *Ibid.*, pp. 16-17.
20. *Ibid.*
21. La foto è visibile online: https://exhibitions.ushmm.org/some-were-neighbors/neighbors/stolen-

goods

22. G. Schwarz, *I senza memoria. Storia di una famiglia europea*, trad. it. di M. Botto, Einaudi, Torino 2019, p. 3.
23. Informazioni tratte dal sito dell'Usc Dornsife: https://dornsife.usc.edu/news/stories/quest-for-holocaust-images/

IV. FOTO-SOUVENIR DEGLI *OSTJUDEN*, TRA REPORTAGE DI PROPAGANDA E SCATTI PRIVATI DEI PERSECUTORI

1. Cit. in L. Poliakov, *Il nazismo e lo sterminio degli ebrei*, prefazione di F. Mauriac, trad. it. di A. M. Levi, Einaudi, Torino 1955, p. 55. Hitler espresse la sua profezia con queste parole: «Wenn es dem internationalen Finanzjudentum inner- und außerhalb Europas gelingen sollte, die Völker noch einmal in einem Weltkriegen zu stürzen, dann wird das Ergebnis nicht die Bolschewisierung der Erde und damit der Sieg des Judentums sein, sondern die Vernichtung der jüdischen Rasse in Europa».
2. Gli storici oggi concordano nel leggere nel discorso di Hitler del 1939 la parola «annientamento» (*Vernichtung*) come volontà di risolvere definitivamente il problema degli ebrei, a qualunque costo, ma non come la decisione di avviare su scala continentale il genocidio. In ambito accademico, tale decisione viene collocata tra gli inizi dell'autunno 1941 e i primi mesi del 1942, a seconda delle interpretazioni.
3. P. Burrin, *L'antisemitismo nazista*, trad. it. di G. Secco Suardo, Bollati Boringhieri, Torino 2004, pp. 61-67.
4. Si veda il testo originale alla nota 1.
5. Nel novembre 1918, l'abdicazione del Kaiser Guglielmo II, a seguito della sconfitta militare, diede via libera alla proclamazione della Repubblica di Weimar.
6. Burrin, *L'antisemitismo nazista* cit., p. 181.
7. *Ibid.*, pp. 204-29.
8. In un discorso tenuto il 6 ottobre 1943 a Posen (oggi Poznań) in Polonia, il Reichsführer Heinrich Himmler cosí si espresse in merito alla «questione ebraica» davanti a un gruppo di alti funzionari del partito nazista: «Er mußte der schwere Entschluß gefaßt werden, dieses Volk von der Erde verschwinden zu lassen» («Doveva essere presa la difficile decisione di far scomparire questo popolo dalla faccia della terra»; si veda K. Hildebrand, *Il Terzo Reich*, trad. it. di E. Grillo e R. Guazzolini, Laterza, Roma-Bari 1989, pp. 108-9).
9. J. Levin e D. Uziel, *Ordinary Men, Extraordinary Photos*, in «Yad Vashem Studies», XXVI (1998), pp. 6-7, articolo disponibile online: https://www.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%202290.pdf
10. Istruzione di propaganda del ministro della Propaganda del Reich, Telescrivente dell'Esercito, 2 ottobre 1939, Bundesarchiv, Archivio militare di Friburgo, citato in N. Drubek, *The Ghetto as Holocaust Apparatus*, in «Apparatus Journal. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe», 2016, nn. 2-3:

https://www.apparatusjournal.net/index.php/apparatus/article/view/34/312; in D. Uziel, *Wehrmacht Propaganda Troops and the Jews*, in «Yad Vashem Studies», XXIX (2001), articolo disponibile online: https://www.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%202021.pdf; e in *Flashes of Memory* cit., p. 73.

11. Chapoutot, *La rivoluzione culturale nazista* cit., p. 209.
12. Pur di natura genocidiaria per le condizioni inumane di internamento, i ghetti non costituirono mai una politica coordinata da Berlino in maniera sistematica e centralizzata, né furono considerati al momento della loro istituzione come una misura propedeutica allo sterminio, perché i centri preposti a questo scopo vennero messi in funzione solo dal 1942 (a eccezione di Chełmno, già attivo da dicembre 1941 attraverso dei camion, i *Gaswagen*, modificati in modo che il gas di scarico venisse immesso nei cassoni posteriori e i mezzi funzionassero quindi da camera a gas).
13. La fotografia scattata nel maggio 1941 da Ludwig Knobloch, operatore della PK 689, nel ghetto di Varsavia, è visibile sul sito del Mémorial de la Shoah di Parigi alle pagine dedicate alla mostra fotografica *Regards dans les ghettos* cit.: https://regards-ghettos.memorialdelashoah.org/photos/kno_002.html
14. S. Milton, *Photography as Evidence of the Holocaust*, in «History of Photography», XXIII (1999), n. 4, pp. 303-12.
15. Levin e Uziel, *Ordinary Men, Extraordinary Photos* cit.
16. Guerin, *Through Amateur Eyes* cit., p. 40; P. Bopp, *A New Sensibility? Photographs of Violence of Wehrmacht Soldiers in the Second World War*, in «Przegląd Historyczny», CVII (2016), n. 1, p. 71, articolo disponibile online: http://przegladhistoryczny.ihuw.pl/sites/ph.ihuw.pl/files/ph/bopp.pdf
17. *Ibid.*, pp. 71-72.
18. Levin e Uziel, *Ordinary Men, Extraordinary Photos* cit.
19. Struk, *Photographing the Holocaust* cit., p. 58.
20. D. Uziel, *Les photographies de la propagande allemande dans les ghettos*, in Fredj (a cura di), *Regards dans les ghettos* cit., pp. 13-15.
21. Uno scatto di Leni Riefenstahl a Końskie è presente sul sito internet German History in Documents and Images (Ghdi), a questo indirizzo: https://ghdi.ghi-dc.org/sub_image.cfm?image_id=2338
22. La fotografia che mostra Leni Riefenstahl in lacrime dopo il massacro di Końskie, in Polonia, è visibile in diversi siti internet e a corredo dell'articolo di M. Lebovic, *The Quiet Absolution of Pro-Nazi Filmmaker Leni Riefenstahl*, in «The Times of Israel», 14 giugno 2018, disponibile online: https://www.timesofisrael.com/the-quiet-absolution-of-pro-nazi-filmmaker-leni-riefenstahl/
23. D. Uziel, *«Juden unter sich». The Propaganda Companies and the Jewish Ghettos in Occupied Poland*, in «Visual History», 20 aprile 2020, p. 3, pubblicato sul portale online del Leibniz-Zentrum für Zeithistorische Forschung di Potsdam: https://zeitgeschichte-digital.de/doks/frontdoor/deliver/index/docId/1750/file/visual_history_uziel_juden_unter_sich_en

_2020.pdf

24. F. Schmidt e A. O. Zöller, *Filmography of the Genocide. Official and Ephemeral Film Documents on the Persecution and Extermination of the European Jews 1933-1945*, in «Research in Film and History. Audiovisual Traces», n. 4, febbraio 2022, pp. 1-160, articolo disponibile online: https://film-history.org/issues/text/filmography-genocide
25. *Ibid.* La maggior parte di queste fotografie è conservata presso il Bundesarchiv, l'Archivio federale, oggi Archivio di Stato, a Coblenza. Per approfondire, D. Uziel, *The Propaganda Warriors. The Wehrmacht and the Consolidation of the German Home Front*, Verlag Peter Lang, Oxford-Bern 2008. Secondo altre fonti, il numero di foto delle PK che è stato ritrovato è di circa 1,2 milioni. Si veda Schmidt e Zöller, *Filmography of the Genocide* cit.
26. Si veda p. 115.
27. Uziel, *Les photographies de la propagande allemande* cit.
28. Fredj (a cura di), *Regards dans les ghettos* cit.
29. Lo ha evidenziato anche A. Grudzinski, *Exposer les photographies des ghettos juifs en Pologne*, in «Témoigner entre histoire et mémoire» (rivista della Fondation Auschwitz di Bruxelles), 2014, n. 117, pp. 12-13, articolo disponibile online: https://journals.openedition.org/temoigner/1193
30. Per la cronologia della persecuzione degli ebrei di Łódź durante l'occupazione tedesca, si veda il sito dell'ex ghetto: https://www.jhi.pl/en/articles/lodz-ghetto-the-largest-slave-labor-camp,253. Per gli ebrei polacchi, l'obbligo della stella gialla come segno identificativo e umiliante fu imposto con date diverse. Nel Governatorato generale (Polonia occupata), il Gauleiter Hans Frank lo introdusse come misura generalizzata il 23 novembre 1939. Le autorità naziste non applicarono a tutti i Paesi occupati questa misura (ad esempio gli ebrei italiani non la subirono), né definirono mai in maniera univoca e precisa la tipologia e le misure della stella di David: talvolta fu una fascia bianca con al centro la stella gialla (con o senza scritta «ebreo» nelle varie lingue), da indossare attorno al braccio destro, altre volte fu una stella gialla cucita sugli abiti in corrispondenza del lato destro del petto.
31. Si veda S. Milton, *The Camera as a Weapon: Documentary Photography and the Holocaust*, in «Simon Wiesenthal Center Annual», I (1984), pp. 45-68, articolo disponibile online: https://www.museumoftolerance.com/education/archives-and-reference-library/online-resources/simon-wiesenthal-center-annual-volume-1/annual-1-chapter-3.html
32. M. Y. Arani, *Die Fotografien der Propagandakompanien der deutschen Wehrmacht als Quellen zu den Ereignissen im besetzten Polen 1939-1945*, in «Zeitschrift für Ostmitteleuropa», LX (2011), n. 1, articolo disponibile online: https://propagandaundwiderstand.de/wp-content/uploads/2020/07/Fotografien_der_Propagandakompanien.pdf
33. La foto di Ludwig Knobloch nel ghetto di Varsavia, il cui originale è conservato presso il Bundesarchiv, è visibile sul sito della mostra del Mémorial de la Shoah *Regards dans les ghettos* cit.: https://regards-ghettos.memorialdelashoah.org/photos/kno_001.html
34. M. Berg, *Il ghetto di Varsavia. Diario (1939-1944)*, a cura di F. Sessi, trad. it. di M. Martone, Einaudi, Torino 2009; A. Levin, *Una coppa di lacrime. Diario dal ghetto di Varsavia*, trad. it. di

G. Mohlo, il Saggiatore, Milano 1993. *A Film Unfinished* (*Shtikat haarchion*), di Yael Hersonski, Germania-Israele, 2010, 88 minuti.

35. Uziel, *Les photographies de la propaganda allemande dans les ghettos* cit., p. 14.
36. Levin e Uziel, *Ordinary Men, Extraordinary Photos* cit.
37. Informazioni tratte da *Through the Lens of History. German Police Activity in Olkusz, 31/7/1940*, dal sito dello Yad Vashem: https://www.yadvashem.org/from-our-collections/german-police-activity-in-olkusz.html
38. Queste considerazioni sono formulate da A. B. Rossino, *Eastern Europe through German Eyes. Soldiers' Photographs 1939-1942*, in «History of Photography», XXIII (1999), n. 4, pp. 313-21. Rossino a sua volta cita D. Reifahrt e V. Schmidt-Linsenhoff, *Die Kamera der Täter*, in H. Heer e K. Naumann (a cura di), *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941-1944*, catalogo della mostra sui crimini della Wehrmacht a cura dell'Hamburger Institut für Sozialforschung, Hamburger Edition, Hamburg 1995, pp. 478-502.
39. M. Zylberberg, *A Warsaw Diary* (1969), Vallentine Mitchell, London 2005 (nuova ed.).
40. *Ibid.*, p. 31. M. Winstone, *The Dark Heart of Hitler's Europe. Nazi Rule in Poland under the General Government*, I. B. Tauris, London 2015, p. 14.
41. Alcune fotografie di questo album sono disponibili sul sito dello Yad Vashem: https://www.yadvashem.org/yv/en/exhibitions/warsaw_ghetto/german_soldier.asp
42. Levin e Uziel, *Ordinary Men, Extraordinary Photos* cit.
43. Si veda l'ed. italiana: J. J. Heydecker, *Il ghetto di Varsavia. Cento foto scattate da un soldato tedesco nel 1941*, trad. it. di R. Muratore, Giuntina, Firenze 2000. Quando Heydecker pubblicò le sue foto (per la Atlantis Livros, São Paulo), era emigrato in Brasile. Queste e altre migliaia di fotografie scattate da Heydecker durante la guerra sono conservate presso il Bundesarchiv della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna. Alcune fotografie sono pubblicate sul sito dello Yad Vashem a questo link: https://www.yadvashem.org/education/educational-materials/books/brother-abel.html
44. *Joe Heydecker: un eroe attraverso la fotografia*, articolo basato sulle testimonianze del nipote Florian Heydecker pubblicato sul sito di Gariwo all'indirizzo: https://it.gariwo.net/testi-e-contesti/shoah-e-nazismo/joe-heydecker-un-eroe-attraverso-la-fotografia-21867.html
45. R. F. Scharf, *In the Warsaw Ghetto: Summer 1941. Photographs by Willy Georg with Passages from Warsaw Ghetto Diaries*, Aperture, New York 1993.
46. *Daily Life in the Warsaw Ghetto*, dal sito dell'Imperial War Museums di Londra: https://www.iwm.org.uk/history/daily-life-in-the-warsaw-ghetto
47. G. Schwarberg, *In the Ghetto of Warsaw. Heinrich Jöst's Photographs*, Steidl Verlag, Göttingen 2001. Secondo alcune fonti, Jöst entrò piú di una volta nel ghetto. L'intera collezione delle fotografie è visibile sul portale online Delet, che riunisce le collezioni dell'Association of the Jewish Historical Institute of Poland (Ajhi) e dello Jewish Historical Institute (Jhi): https://delet.jhi.pl/pl/users-collections/doc-list/182
48. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto* cit.

49. Guerin, *Through Amateur Eyes* cit., pp. 37-92. A. Mignemi, *Lo sguardo e l'immagine. Le fotografie come documento storico*, Bollati Boringhieri, Torino 2003, pp. 61-62.

V. «SCHÖNE ZEITEN»: SOBIBÓR, TREBLINKA E AUSCHWITZ NEGLI ALBUM RICORDO DELLE SS

1. Kurt Hubert Franz (1914-1998) prestò servizio al centro di sterminio di Bełżec dall'aprile all'estate 1942, quando venne trasferito a Treblinka come vice del comandante Franz Stangl, e mantenne questo ruolo fino alla rivolta del campo, scoppiata il 2 agosto 1943. Da quel momento, Stangl fu trasferito a Trieste col gruppo di SS dirette da Odilo Globočnik, mentre Franz venne promosso comandante. Rimase a Treblinka fino alla distruzione del campo, a novembre 1943, per poi terminare la sua carriera di SS in Italia.
2. Il centro di sterminio di Treblinka (da non confondere con l'omonimo campo di lavoro forzato che rimase attivo dal 1941 al 1944), ubicato a circa 80 chilometri da Varsavia, funzionò con camere a gas fisse da luglio 1942 a novembre 1943, quando venne smantellato. Il bilancio delle vittime, per la quasi totalità ebrei, è stimato tra 800 000 e 925 000 persone uccise. Si veda il sito dello Ushmm: https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/treblinka
3. La pagina dell'album di Kurt Franz con la scritta «Schöne Zeiten» parzialmente cancellata e altre foto dell'album sono state pubblicate in E. Klee, W. Dreßen e V. Rieß (a cura di), *«Bei tempi». Lo sterminio degli ebrei raccontato da chi l'ha eseguito e da chi stava a guardare*, trad. it. di P. Buscaglione Candela, Giuntina, Firenze 2005, pp. 175-77. La pubblicazione originale tedesca è del 1988.
4. L'album indicava che in origine erano incollate 137 fotografie. Al ritrovamento nel 1959 ne mancavano tre. Wienert, *Das Lager vorstellen* cit., p. 39.
5. C. Busch, *Bonding Images. Photography and Film as Act of Perpetration*, in «Genocide Studies and Prevention: an International Journal», XII (2018), n. 2 (*Images and Collective Violence: Function, Use and Memory*), pp. 54-83, articolo disponibile online: https://digitalcommons.usf.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1526&context=gsp
6. S. Berger, *Experten der Vernichtung: das T4-Reinhardt-Netzwerk in den Lagern Bełżec, Sobibor und Treblinka*, Hamburger Edition, Hamburg 2014, p. 45.
7. Secondo Nikolaus Wachsmann, dall'autunno 1941 furono inviati nella Polonia occupata almeno 120 professionisti dell'*Aktion T4*, molti sotto i trent'anni di età, per gestire i nuovi centri di messa a morte per gli ebrei. Il piú importante era Christian Wirth. Wachsmann, *KL. Storia dei campi di concentramento nazisti* cit., p. 308. Sara Berger precisa la formazione del gruppo in una ventina a Bełżec, venti o trenta uomini a Sobibór e quaranta a Treblinka. S. Berger, *Les Arbeitsjuden dans les camps d'extermination de l'Aktion Rheinhard*, in P. Mesnard (a cura di), *Sonderkommando et Arbeitsjuden. Les travailleurs forcés de la mort*, atti del convegno omonimo organizzato dalla Fondation Auschwitz di Bruxelles, 23-25 maggio 2013, Kimé, Bruxelles 2015, p. 58.
8. Busch, *Bonding Images* cit., p. 54.
9. Un secondo processo per i crimini di Treblinka si tenne a Düsseldorf nel 1970 per sottoporre a

giudizio il comandante Franz Stangl, dopo la sua estradizione dal Brasile. Per ragioni amministrative, durante questo processo Stangl non venne incriminato per le sue attività a Sobibór.

10. L'intervista in tedesco a Kurt Franz del 1998 è stata videoregistrata ed è disponibile a questo indirizzo: https://www.youtube.com/watch?v=fX3ihyWDHF4
11. G. Sereny, *In quelle tenebre*, trad. it. di A. Bianchi, Adelphi, Milano 1975.
12. Wienert, *Das Lager vorstellen* cit., p. 28.
13. Adolf Eichmann, responsabile delle deportazioni degli ebrei nell'ambito della Shoah, fu processato a Gerusalemme nel 1961 e condannato a morte, sentenza eseguita l'anno successivo. La sua strategia di difesa, rafforzata dalla gestualità e dal linguaggio non verbale di un uomo che si presentava e voleva apparire come scialbo e poco intelligente, fu quella di avere solo obbedito agli ordini superiori, limitandosi a svolgere il ruolo di «una rotella nell'ingranaggio». La definizione che di Eichmann diede la filosofa ebrea tedesca Hannah Arendt subito dopo il processo, «banalità del male» (peraltro spesso fraintesa), sintetizza questo aspetto del carnefice che pur avendo compiuto atti mostruosi non sembra un mostro, ma un individuo ordinario, privo di doti eccezionali. H. Arendt, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, trad. it. di P. Bernardini, Feltrinelli, Milano 1964.
14. Berger, *Les Arbeitsjuden* cit., p. 62.
15. Franz Stangl (1908-1971), austriaco, iniziò la sua carriera come poliziotto per la Kripo (Kriminalpolizei, la polizia criminale del regime nazista), coinvolto nella persecuzione degli ebrei. Durante la guerra fu assegnato al programma T4, dirigendo nel 1940 il centro di Hartheim. Trasferito in Polonia nel 1942, venne assegnato al comando di Sobibór da marzo a settembre, per poi essere spostato alla direzione di Treblinka, dove rimase, come si è detto, fino a pochi giorni dopo la rivolta del 2 agosto 1943, quando fu sostituito da Kurt Franz, fino a quel momento suo vice. Dopo la guerra riuscí a fuggire in Brasile con la sua famiglia. Estradato nella Germania dell'Ovest nel 1967, grazie alle investigazioni del centro Simon Wiesenthal, e affrontato il processo nel 1970, fu condannato all'ergastolo ma morí di infarto nel 1971.
16. Kuwalek, *Belzec* cit., p. 46.
17. La stessa informazione è stata confermata da Matthias Meusch, archivista del Landesarchiv Nordrhein-Westfalen, sezione Rheinland a Düsseldorf.
18. Chil Rajchman (1914-2004), ebreo polacco nativo di Łódź, fu deportato a Treblinka nell'ottobre 1942. Rimasto miracolosamente in vita per dieci mesi come *Arbeitsjude*, riuscí a scappare nel corso della rivolta del 2 agosto 1943. Tra il 1944 e la fine della guerra scrisse a Varsavia la sua testimonianza in yiddish, ma il racconto rimase inedito fino al 2009. C. Rajchman, *Treblinka 1942-1934. Io sono l'ultimo ebreo*, trad. it. di A. L. Callow, prefazione di A. Wieviorka, postfazione di E. Wiesel, Bompiani, Milano 2017, p. 78.
19. Christian Wirth (1885-1944) partecipò al programma T4, lavorando in diversi centri di assassinio, tra cui Grafeneck. Qui conobbe Josef Oberhauser (1915-1979), il quale dopo aver prestato servizio nel lager di Sachsenhausen, dal 1939 era stato assegnato al programma Aktion

T4, inizialmente col ruolo di *Leichenbrenner* («inceneritore di cadaveri», cioè addetto ai forni crematori), come Johann Niemann. Wirth rimase impressionato dallo zelo di Oberhausen e lo scelse come assistente quando ottenne la nomina di comandante di Bełżec. Wirth si distinse per la brutalità efferata nel gestire le operazioni di sterminio, soprannominato per questo dalle altre SS del campo «Christian il selvaggio». Con la necessità di migliorare le installazioni di messa a morte e accelerare la distruzione degli ebrei polacchi, nel 1942 Wirth venne nominato da Odilo Globočnik ispettore dei centri di sterminio dell'Aktion Reinhardt. Heinrich Matthes (1902-1978) fu il vicecomandante di Treblinka, nominato da Wirth comandante del *Totenlager* (l'area adibita alle uccisioni), e tra settembre e ottobre 1943 prestò servizio a Sobibór. Franz Reichleitner (1906-1944) rimpiazzò Stangl a Sobibór e ne fu l'ultimo comandante (assente per congedo il giorno della rivolta dei prigionieri, il 14 ottobre 1943). Su Niemann le informazioni sono nel testo; su Stangl si veda sopra la nota 15, su Höß qui sotto la nota 31.

20. Richard Baer (1911-1963), prima di ottenere la nomina di comandante di Auschwitz, aveva fatto esperienza lavorando con ruoli diversi a Sachsenhausen, Buchenwald e Neuengamme. Dal 1942 al 1944, Oswald Pohl, capo dell'Ufficio amministrativo centrale delle SS (Wvha), l'aveva scelto come suo vice.
21. Y. Arad, *Belzec, Sobibor, Treblinka. The Operation Reinhard. Death Camps*, Indiana University Press, Bloomington 1987, pp. 372-73.
22. Per approfondire, Berger, *Experten der Vernichtung* cit.
23. M. Cüppers *et alii*, *Fotos aus Sobibor. Die Niemann-Sammlung zu Holocaust und Nationalsozialismus*, a cura del Bildungswerk Stanisław Hantz e della Forschungsstelle Ludwigsburg der Universität Stuttgart, Metropol, Berlin 2020. Le fotografie dell'album di Sobibór di Johann Niemann appartengono, come quelle dell'album di Auschwitz di Karl Höcker, al Museo dell'Olocausto di Washington. Le collezioni sono disponibili sul sito dell'Ushmm rispettivamente a questi indirizzi: https://www.ushmm.org/information/press/press-kits/sobibor-perpetrator-collection e https://www.ushmm.org/collections/the-museums-collections/collections-highlights/Auschwitz-ssalbum/album. Si veda anche qui la nota 25.
24. Dei 600 prigionieri di Sobibór che tentarono di fuggire durante l'insurrezione, si calcola che i sopravvissuti alla fine della guerra furono circa 50 o 60; tra loro l'eroe della rivolta, Aleksandr Pečerskij (1909-1990), un ufficiale ebreo dell'Armata Rossa, fatto prigioniero a Minsk. Al suo rientro in Urss, Pečerskij venne trattato come tutti i reduci russi dei campi di concentramento con sospetto e grande durezza, accusato di essere stato un collaborazionista; nel 1948 fu deportato in un gulag in Siberia da dove fu liberato cinque anni dopo grazie alle pressioni internazionali e all'interessamento di alcuni sopravvissuti di Sobibór. Nei giorni immediatamente seguenti la rivolta, Himmler ordinò la chiusura del campo che venne smantellato, cancellando ogni traccia del crimine. https://www.sobibor-memorial.eu/en/history/history_of_the_camp/3
25. L'album di Karl Höcker è visibile sul sito del Museo di Washington: https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn518658#?rsc=22008&cv=0&c=0&m=0&s=0&xywh=-887%2C-334%2C10184%2C6672

26. Una fotografia del resort per le SS di Solahütte tratta dall'album di Karl Höcker è visibile sul sito dell'Ushmm: https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn518658#?rsc=22008&cv=53&c=0&m=0&s=0&xywh=0%2C-591%2C3457%2C3429
27. C. Busch, S. Hördler e R. J. Van Pelt (a cura di), *Das Höcker-Album. Auschwitz durch die Linse der SS*, wbg Academic, Darmstadt 2020, p. 189. La prima edizione è del 2016.
28. Lili Jacob, ebrea ungherese sopravvissuta alla Shoah, prima di emigrare negli Stati Uniti vendette i diritti della riproduzione dell'album al Museo ebraico di Praga. Al processo contro Adolf Eichmann che si tenne a Gerusalemme nel 1961 vennero usate alcune foto come prova di accusa. Nel 1980, grazie alla mediazione di Serge Klarsfeld, Lili Jacob donò l'album allo Yad Vashem, che oggi conserva l'originale. A oggi non è noto il nome del proprietario dell'Album di Auschwitz Lili Jacob, né la finalità con cui venne realizzato. T. Bruttmann, C. Kreutzmüller e S. Hördler, *L'«album d'Auschwitz», entre objet et source d'histoire*, in «Vingtième Siècle. Revue d'histoire», n. 139, luglio-settembre 2018, pp. 23-42.
29. Con l'evacuazione del campo, a gennaio 1945, Höcker e Baer si spostarono al *KL* di Mittelbau. All'arrivo degli Alleati, le due SS si diedero alla fuga, protetti da documenti falsi e rientrarono entrambi in Germania. Höcker per anni riprese il suo impiego originario in banca. Arrestato nel 1963 e processato a Francoforte, si dichiarerà sempre estraneo ai fatti, ottenendo una condanna lieve a sette anni di carcere, di cui ne sconterà solo cinque. Morí nel 2000 in Germania. Baer, dopo aver diretto negli ultimi mesi di guerra il campo di concentramento di Dora-Mittelbau, visse in incognito col nome di Karl Neumann nei pressi di Amburgo fino al 1960, quando venne scovato e arrestato. Morí d'infarto mentre era in attesa di essere processato, nel 1963.
30. *Album Auschwitz*, ed. it. a cura di I. Gutman, B. Gutterman e M. Pezzetti, trad. it. di D. Cavallini, Einaudi, Torino 2008.
31. Rudolf Höß (1901-1947) si iscrisse al partito nazista nel 1922 e fu ammesso nelle SS nel 1934. Nello stesso anno iniziò la sua carriera come guardia a Dachau e poi a Sachsenhausen. Nel maggio 1940 fu nominato primo comandante di Auschwitz, campo che venne costruito sotto la sua responsabilità, ampliato e trasformato dal 1942 anche in un centro di sterminio per gli ebrei con camera a gas. Nel novembre 1943 fu trasferito presso l'Ispettorato generale dei campi, ma nel maggio seguente fu richiamato ad Auschwitz per coordinare la deportazione degli ebrei d'Ungheria. Terminò la sua carriera nel campo di Ravensbrück, riuscendo a scappare e a nascondersi all'arrivo dei sovietici. Scoperto nel 1946 dagli Alleati britannici, venne processato nel 1947 a Varsavia e condannato a morte per impiccagione. La sentenza fu eseguita nel campo di Auschwitz. Durante la prigionia in Polonia, Höß scrisse un memoriale autobiografico pubblicato postumo nel 1958 con il titolo di *Comandante ad Auschwitz. Memoriale autobiografico di Rudolf Höss*, trad. it. di G. Panzieri Saija, Einaudi, Torino 2014 (1 ª ed. 1960).
32. Busch, Hördler e Van Pelt (a cura di), *Das Höcker-Album* cit., p. 146.
33. S. Venezia, *Sonderkommando Auschwitz. La verità sulle camere a gas. Una testimonianza unica*, prefazione di W. Veltroni, Rizzoli, Milano 2007. Il riferimento a Moll, soprannominato *Malahamoves* (in yiddish «angelo della morte»), è a p. 77.

34. La pagina dell'album di Karl Höcker che reca questa didascalia, insieme a un'altra («Auf der Terrasse der Hütte», «Sulla terrazza di Solahütte»), è visibile a questo link dell'Ushmm: https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn518658#?rsc=22008&cv=5&c=0&m=0&s=0&xywh=0%2C-1178%2C8407%2C8337
35. https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn518658?rsc=22008&cv=71&x=4167&y=2967&z=6.0e-5
36. Auschwitz svolse fino alla fine la funzione di campo di concentramento, pur rivestendo tra il 1942 e il 1944 un ruolo prevalente nell'assassinio degli ebrei. In quanto *Konzentrationslager* dipendeva dall'Ikl con sede a Oranienburg, in Germania, per l'amministrazione, i trasferimenti e il trattamento dei prigionieri.
37. In questa fotografia dell'album di Karl Höcker, una delle ausiliarie SS che prende il sole sulla terrazza di Solahütte ha in braccio un bambino al quale sembra porgere qualcosa da mangiare: https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn518658#?rsc=22008&cv=7&c=0&m=0&s=0&xywh=-1%2C-340%2C2230%2C2211
38. Al momento dell'evacuazione di Auschwitz, Kurt Knittel (1910-1998) seguí Richard Baer e Karl Höcker a Mittelbau-Dora, dove rivestí le stesse funzioni. Nel dopoguerra, Knittel venne processato, ma dopo tre anni di carcere fu prosciolto da ogni accusa e fece una brillante carriera come insegnante, drammaturgo e direttore di teatri e compagnie, ricevendo numerosi riconoscimenti per il suo impegno culturale.
39. M. Cüppers, A. Lepper e J. Matthäus (a cura di), *From «Euthanasia» to Sobibor. An SS Officer's Photo Collection*, Indiana University Press, Bloomington 2022.
40. Sobibór iniziò a funzionare come centro di sterminio col gas dall'inizio di maggio 1942. Fino all'autunno 1942, i corpi degli ebrei assassinati venivano gettati in gigantesche fosse comuni. Il numero delle vittime e il caldo dell'estate provocarono, non solo a Sobibór ma anche negli altri centri di sterminio attivi in quell'anno, grossi problemi sia logistici (mancava lo spazio per sotterrare decine di migliaia di corpi) che sanitari (la putrefazione dei corpi esponeva le SS al rischio di pericolose malattie contagiose come il colera, per l'inquinamento dell'acqua). Su ordine di Himmler, i comandanti dei campi vennero sollecitati a sbarazzarsi dei corpi, riaprendo le fosse comuni e procedendo a incenerirli su roghi all'aperto o in forni crematori. L'operazione di dissotterramento a Sobibór fu parte di un'azione piú vasta chiamata in codice nazista Aktion 1005, coordinata da Paul Blobel e finalizzata a far sparire le prove delle uccisioni di massa nei territori europei orientali occupati, riaprendo tutte le fosse comuni e bruciando i corpi.
41. A titolo di esempio, si vedano la testimonianza di Hersz Cukierman sul sito della European Holocaust Research Infrastructure (Ehri): https://early-testimony.ehri-project.eu/document/EHRI-ET-ZIH3010014; e quella di Dov Freiberg in S. Gigliotti, *The Train Journey. Transit, Captivity, and Witnessing in the Holocaust*, Berghahn Books, New York - Oxford 2009, p. 184. Entrambi ebrei polacchi, riuscirono a scappare durante la rivolta del 14 ottobre 1943.
42. Sereny, *In quelle tenebre* cit., p. 213.
43. La foto delle due SS, Willi Wendland e Rudolf Kamm, con il branco di oche a Sobibór è visibile

sul sito dell'Ushmm: https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn715033#?rsc=29762&cv=93&xywh=-115%2C0%2C2784%2C1830&c=0&m=0&s=0&r=0

44. Sereny, *In quelle tenebre* cit., pp. 223-24.
45. H. Farocki, *Die Wirklichkeit hätte zu beginnen*, in B. Busch, U. Liebelt e W. Oeder (a cura di), *Fotovision. Projekt Fotografie nach 150 Jahren*, catalogo della mostra, Sprengel Museum, Hannover 1988, p. 124.
46. Arendt, *La banalità del male* cit.

VI. DOV'È LA REALTÀ? L'AMBIGUO REALISMO DELLE FOTO DI WALTER GENEWEIN

1. Struk, *Photographing the Holocaust* cit., p. 96.
2. Arnold Mostowicz, nato Aaron Moszkowicz (Łódź 1914 - Varsavia 2002), fu rinchiuso nel ghetto di Łódź dal 1940 all'agosto 1944, dove continuò a esercitare la sua professione di medico. Deportato ad Auschwitz, venne successivamente trasferito in altri campi di concentramento. Nel dopoguerra si dedicò alla scrittura e al giornalismo. Nel 1988, pubblicò in polacco le sue memorie, tradotte poi in inglese col titolo *With a Yellow Star and a Red Cross. A Doctor in the Lodz Ghetto*, Vallentine Mitchell, Chicago 2005.
3. Occupata l'8 settembre 1939 dalle truppe naziste, l'anno successivo la città di Łódź venne rinominata Litzmannstadt, in memoria del generale Karl Litzmannstadt, eroe della Prima guerra mondiale.
4. *Fotoamator*, di Dariusz Jabłoński, Apple Film Productions Sp, Polonia, 1998, 80 minuti.
5. «Pochi riflettono sul fatto che gli internati avessero rare occasioni di vedere se stessi. Non vedersi significa alterare profondamente il rapporto con il proprio Sé e con l'immagine di noi stessi che ci costruiamo»: M. Guerra, *Il suo sguardo nei miei occhi*, in Id., *Il limite dello sguardo. Oltre i confini delle immagini*, Raffaello Cortina, Milano 2020, pp. 22-23.
6. Struk, *Photographing the Holocaust* cit., pp. 96 e 98.
7. Resta un'eccezione il ghetto di Theresienstadt (Terezín), nella Cecoslovacchia occupata, che svolse un ruolo particolare nella propaganda del regime e funzionò come un campo-ghetto fino alla primavera 1945. Venne liberato il 9 maggio 1945 dalle truppe dell'Armata Rossa.
8. A. Löw, *Documenting as a «Passion and Obsession»: Photographs from the Lodz (Litzmannstadt) Ghetto*, in «Central European History», XLVIII (2015), n. 3, pp. 387-404.
9. Accanto ai ghetti circondati da mura e filo spinato, sorvegliati dalla polizia, ci furono anche ghetti aperti, sottoposti a controllo e sorveglianza, ma senza barriere fisiche a segnarne il perimetro di reclusione.
10. Tutti i maggiori storici della Shoah, da Christopher Browning a Dan Michman, da Peter Klein a Dieter Pohl, concordano nell'interpretare i ghetti come una fase del processo di sviluppo della Soluzione finale, senza tuttavia ritenere che vi fosse al momento della loro istituzione la volontà nazista di avviare lo sterminio, dopo aver raccolto e recluso gli ebrei. Si tratta, in sostanza, di una lettura funzionalista piú che intenzionalista. Per una sintesi dell'argomento, C. R. Browning,

Verso il genocidio. Com'è stata possibile la «soluzione finale», trad. it. di G. Bernardi, il Saggiatore, Milano 1998 e G. Corni, *I ghetti e l'Olocausto*, in M. Cattaruzza, M. Flores, S. L. Sullam ed E. Traverso (a cura di), *Storia della Shoah*, vol. I: *La crisi dell'Europa e lo sterminio degli ebrei*, Utet, Torino 2005, pp. 851-77.

11. Con Jüdischer Ordnungsdienst erano indicate le unità di polizia ebraica istituite dai Consigli ebraici nei ghetti nazisti per far rispettare le ordinanze tedesche o le disposizioni del presidente del Consiglio (Judenrat), anche per cercare di limitare l'intervento diretto della Gestapo e delle SS, che penetravano nel ghetto sempre durante le *Aktionen*, i rastrellamenti per le deportazioni.
12. Y. Gutman, *La peculiarità del ghetto di Lodz*, in A. Chiappano e F. Minazzi (a cura di), *Il presente ha un cuore antico*, atti del seminario residenziale sulla didattica della Shoah, Bagnacavallo 16-18 gennaio 2003, Thélema, Milano 2003, p. 108.
13. Chaim Mordechai Rumkowski (1877-1944) fu nominato presidente del Consiglio ebraico nell'ottobre 1939, prima dell'istituzione del ghetto, all'età di sessantadue anni. Rispetto ai decani di altri Judenräte istituiti dai nazisti nei ghetti, a Rumkowski furono attribuite maggiori libertà e privilegi. Primo Levi, in un articolo del 1977 apparso su «La Stampa» (*Il re dei giudei*), lo definí come una figura della zona grigia, in quell'ambito ambiguo di comportamento e destino che separa i grandi carnefici dalle vittime pure. Fu ucciso ad Auschwitz nell'agosto 1944, con le ultime deportazioni alla liquidazione finale del ghetto.
14. Dal sito dello Yad Vashem, *The Lodz Ghetto. Historical Background*: https://www.yadvashem.org/articles/general/the-lodz-ghetto-historical-background.html
15. La percentuale degli ebrei assegnati al lavoro forzato fu almeno dell'85 per cento. Si veda F. Freund, B. Perz e K. Stuhlpfarrer, *Das Ghetto Litzmannstadt*, in H. Loewy e G. Schoenberner (a cura di), *«Unsere einziger Weg ist Arbeit». Das Ghetto in Łódź 1940-1944*, catalogo della mostra allestita al Museo ebraico di Francoforte, Löcker, Wien 1990, p. 25.
16. Si veda il capitolo quarto.
17. La stessa fierezza è trasmessa dalla foto dell'infermiera che imbocca un neonato pasciuto (quasi certamente scattata prima di settembre 1942, quando tutti i bambini di età inferiore ai dieci anni furono deportati e uccisi), realizzata da Mendel Grossman. Lo scatto è parte di una collezione di 43 foto, non tutte attribuibili a Grossman, donate nel 1976 alla Wiener Library di Londra da G. Aronson per conto di sua moglie Helene (nata Halina Chmura), che era sopravvissuta al ghetto di Łódź, dove lavorava come donna delle pulizie nell'abitazione di Hans Biebow. La foto è visibile sul sito della Wiener Library a questo link: https://wienerholocaustlibrary.org/object/1-gh-lod/
18. Alcune immagini di questo tipo sono contenute in I. Loose e T. Lutz (a cura di), *Das Gesicht des Gettos. Bilder jüdischer Photographen aus dem Getto Litzmannstadt 1940-1944* / *The Face of the Ghetto. Pictures Taken by Jewish Photographers in the Litzmannstadt Ghetto 1940-1944*, Stiftung Topographie des Terrors, Berlin 2010, pp. 74-79.
19. La seconda moglie di Walter Genewein, Helene, lavorò accanto al marito nell'amministrazione tedesca del ghetto. Loewy e Schoenberner (a cura di), *«Unser einziger Weg ist Arbeit»* cit., p. 54.
20. Il concetto di *amidah* si delinea nella letteratura ebraica dalla fine degli anni Sessanta, anche in

reazione a posizioni molto dure come quella dello storico Raul Hilberg che nella sua opera monumentale *La distruzione degli ebrei d'Europa* (trad. it. di F. Sessi e G. Guastalla, Einaudi, Torino 1995, 3 voll.; pubblicato per la prima volta in inglese nel 1961) riservava scarsa attenzione alla resistenza ebraica, fenomeno che considerava del tutto marginale. D. Susini, *La Resistenza ebraica in Europa. Storie e percorsi. 1939-1945*, prefazione di L. Fontana, Donzelli, Roma 2021.

21. Nel 2002 Robert Abrams consegnò all'Ushmm 279 diapositive a colori attribuite a Walter Genewein, dopo averle comperate a un mercatino di Washington. Le foto erano conservate in una scatola al cui interno si trovava un biglietto con scritto «Diapositive di un ghetto ebraico», menzionando che erano state ritrovate da un liberatore nella casa a Brema dell'ex funzionario nazista tedesco. Si trattò molto probabilmente del ritrovamento avvenuto nella casa di Hans Biebow nel dopoguerra, anche se non è chiaro per quale ragione la persona che le scoprí non le mise immediatamente a disposizione degli storici. Dal confronto con la collezione precedentemente rinvenuta emersero due elementi importanti: nella maggior parte dei casi si trattava degli stessi scatti. Inoltre, la numerazione che accompagnava le diapositive comportava dei buchi, lasciando desumere che ci fossero altre foto poi andate perdute. La prima collezione, alla quale facciamo riferimento, è conservata dal Jüdisches Museum di Francoforte ed è scaricabile liberamente dal suo sito: https://www.juedischesmuseum.de/fileadmin/user_upload/Bilder/Sammlungsseiten/dokumente-fotografien/Genewein-lodz-dias.pdf
22. Intervista di Judith Cohen, responsabile degli Archivi del Museo dell'Olocausto di Washington, dal titolo *Voices from the Lodz Ghetto*, 26 luglio 2007, disponibile su Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=gWoNckPxBPo
23. Nato in Austria nella regione di Salisburgo, Walter Genewein (1901-1974) si iscrisse al partito nazista nel 1933. A giugno 1940 fu trasferito a Łódź, dove nel frattempo era stato istituito un ghetto per gli ebrei. Inizialmente assegnato all'Ufficio per l'approvvigionamento come responsabile dei registri, dopo pochi mesi ottenne una promozione assumendo le mansioni di responsabile contabile dell'Ufficio amministrativo, posto che mantenne fino all'agosto 1944, quando il ghetto venne liquidato. F. Freund, B. Perz, K. Stuhlpfarrer, H. Loewy e G. Schoenberner, *Bildergeschichten-Geschichtsbilder*, in Loewy e Schoenberner (a cura di), *«Unser einziger Weg ist Arbeit»* cit., p. 54.
24. *Ibid.*, pp. 54-55.
25. D. Garofalo, *La Shoah a colori. Walter Genewein e il ghetto di Łódź*, in «Officina della storia», IX (2013), pp. 1-14.
26. Guerin, *Through Amateur Eyes* cit., p. 96.
27. La foto del compleanno di Hans Biebow (1902-1947) scattata da Walter Genewein è visibile sul sito dell'Ushmm: https://collections.ushmm.org/search/catalog/pa1144771. Biebow fu responsabile anche delle deportazioni degli ebrei dal ghetto verso Chełmno e Auschwitz. Alla fine della guerra venne processato da un tribunale polacco e condannato a morte nel 1947.
28. Nella collezione ritrovata a Brema le diapositive non hanno tutte la didascalia. Guerin, *Through*

Amateur Eyes cit., p. 103.

29. *Ibid.*, p. 106.
30. *Ibid.*
31. A. V. Pobbe, *Un manager del Terzo Reich. Il caso Hans Biebow*, Laterza, Roma-Bari 2023.
32. Warthegau o Wartheland (dal fiume Warta) è il nome assegnato dal regime nazista, il 29 gennaio 1940, alla porzione di territorio polacco occidentale occupato che venne incorporato nel Reich, ovvero nella Grande Germania. Il progetto del suo governatore Greiser era quello di farne un modello di «purezza razziale», ripopolandolo di coloni tedeschi, dopo avere espulso ebrei e polacchi.
33. Pur con periodizzazioni leggermente diverse, gli storici piú autorevoli concordano nell'individuare il periodo in cui Hitler prese la decisione del genocidio degli ebrei nell'autunno-inverno 1941-42. La conferenza di Wannsee, che si tenne il 20 gennaio 1942, ebbe lo scopo di coordinare i vari organismi di Stato nell'implementare lo sterminio su scala continentale, oltre a discutere alcune questioni come, ad esempio, quella degli ebrei «misti». La bibliografia sul tema è vastissima, cito solo uno dei saggi piú recenti: P. Longerich, *Verso la Soluzione finale. La conferenza di Wannsee*, trad. it. di V. Tortelli, Einaudi, Torino 2018.
34. Gli ebrei diedero un enorme contributo allo sviluppo industriale della città. Delle 156 fabbriche costruite alla fine del XIX secolo, 105 erano di proprietà ebraica. Gutman, *La peculiarità del ghetto di Lodz* cit., p. 107.
35. Si veda sopra la nota 13.
36. P. Klein, *Die «Gettoverwaltung Litzmannstadt» 1940-1944. Eine Dienststelle im Spannungsfeld von Kommunalbürokratie und staatlicher Verfolgungspolitik*, Hamburger Edition, Hamburg 2009.
37. Informazioni tratte dal sito dello Yad Vashem: https://www.yadvashem.org/holocaust/about/ghettos/lodz.html e da I. Loose, *The Ghetto in Litzmannstadt, 1940-1944*, in Id. e Lutz (a cura di), *Das Gesicht des Gettos* cit., p. 14.
38. Informazioni tratte dal sito dello Yad Vashem: https://www.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%206013.pdf
39. K. Domagala-Pereira e K. Pruszkowska-Sokalla, *When Nazi Germany Occupied Lodz*, 1 º giugno 2020, articolo pubblicato sul sito DW Deutsche Welle, disponibile online: https://www.dw.com/en/guilt-without-atonement-when-nazi-germany-occupied-lodz/a-51906058. Si veda anche il racconto documentato del figlio di Werner Ventzki, Jens-Jürgen Ventzki, pubblicato col titolo *Seine Schatten, meine Bilder. Eine Spurensuche*, Studienverlag Innsbruck, Innsbruck-Wien 2011.
40. Uno scatto quasi identico con lo stesso soggetto è visibile sul sito dell'Ushmm, con questa didascalia: «Hans Biebow, German head of the Lodz ghetto administration, observing an elderly and destitute Jew in the ghetto» («Hans Biebow, responsabile tedesco dell'amministrazione del ghetto di Łódź, mentre osserva un ebreo anziano e indigente del ghetto»): https://collections.ushmm.org/search/catalog/pa1144714
41. Pobbe, *Un manager del Terzo Reich* cit. Si veda anche J. Chapoutot, *Nazismo e management.*

Liberi di obbedire, trad. it. di D. Sacchi, Einaudi, Torino 2021.

42. Si veda ad esempio il ritratto di due ebrei religiosi, con la barba lunga, il naso pronunciato e il tipico cappello dell'abbigliamento ortodosso dell'Est europeo. L'uomo piú anziano ingobbisce le spalle a indicare un atteggiamento ancora piú misero e sottomesso. La foto è visibile sul sito dell'Ushmm, https://collections.ushmm.org/search/catalog/pa1144720, ma la stessa immagine, in una posa appena differente, è presente anche nella collezione Genewein conservata dallo Jüdisches Museum di Francoforte. Sul sito è visibile col numero di archivio Lodz-A064: https://www.juedischesmuseum.de/fileadmin/user_upload/Bilder/Sammlungsseiten/dokumente-fotografien/Genewein-lodz-dias.pdf
43. La foto è visibile sul sito dell'Ushmm: https://collections.ushmm.org/search/catalog/pa1144841
44. Pobbe, *Un manager del Terzo Reich* cit.
45. La foto è visibile sul sito dell'Ushmm: https://collections.ushmm.org/search/catalog/pa1144680
46. A dicembre 1941, con la decisione presa a Berlino di avviare le deportazioni dal ghetto di Litzmannstadt verso il centro di sterminio di Chełmno (Kulmhof in tedesco), Hans Biebow iniziò a occuparsi anche della gestione dei trasporti. Walter Genewein lavorava direttamente ai suoi ordini e girava per il ghetto ogni giorno; come si è già osservato, è impossibile credere che non fosse al corrente della Shoah, tanto piú che tra le scene fotografate vi furono anche le deportazioni. Ad esempio nella fotografia già citata scattata ad aprile 1942, la cui didascalia originale recita «Judenaussiedlung» (si veda sopra la nota 45).

VII. SCATTI CLANDESTINI NEL GHETTO DI ŁÓDŹ. LE FOTOGRAFIE DI HENRYK ROSS E MENDEL GROSSMAN

1. Il cognome è usualmente accorciato in Ross.
2. Una collezione di 43 fotografie attribuite in gran parte a Mendel Grossman e raffiguranti il funzionamento delle strutture sociali, sanitarie ed economiche del ghetto di Łódź venne donata nel 1976 alla Wiener Library di Londra dal marito della sopravvissuta Halina Chmura (che assunse nel dopoguerra il nome di Helene Aronson). Halina, il cui diminutivo affettuoso Hala compare a matita sul retro di alcune foto, era amica personale di Grossman e durante l'internamento nel ghetto, come si è già detto, aveva dovuto lavorare come donna delle pulizie nella casa di Hans Biebow. Informazioni tratte dal sito della Wiener Library: https://wienerholocaustlibrary.org/object/1-gh-lod/
3. Numerosi sono gli elementi che attestano la megalomania e il potere che seppe conquistarsi Chaim Mordechai Rumkowski. Ad esempio, emise banconote con la sua firma e francobolli con la sua effigie, incoraggiò i bambini del ghetto a dedicargli disegni e rappresentazioni, si spostava a bordo di una carrozza tirata da cavalli. Si sono conservate diverse fotografie che lo ritraggono accanto all'auto di Himmler per accogliere il Reichsführer durante la sua ispezione a Litzmannstadt, oppure a fianco di Hans Biebow o di altre autorità tedesche, sempre di aspetto molto curato, elegantemente vestito di giacca e cravatta, col cappotto e il cappello.
4. T. Kinzel, *Im Fokus der Kamera. Fotografien aus dem Getto Lodz*, Metropol, Berlin 2021, pp.

102-3.

5. L'archivio dello Yad Vashem conserva molti esempi, come la cartolina di auguri per *Rosh Hashanah* datata 1940 che ritrae un giovane ebreo nel ghetto di Łódź, impeccabile nella pettinatura, con la riga di lato, e nell'eleganza dell'abbigliamento, in completo gessato e cravatta, su cui appare la stella di David: https://www.yadvashem.org/yv/en/exhibitions/rosh_hashana/index.asp
6. Un esempio eccezionale è rappresentato dalla fotografia, cui si è già accennato, di Gina Tabaczynska (poi Eugenia Shrut) nel ghetto di Varsavia, datata 6 luglio 1942, che la ritrae al sole, in costume da bagno, attorniata da cinque giovanissime compagne, nel giorno di festeggiamento del loro esame di maturità pochi giorni prima dell'avvio delle deportazioni. Si veda la nota 15 al capitolo secondo.
7. *Flashes of Memory* cit., p. 134.
8. *Il diario di Dawid Sierakowiak. Cinque quaderni dal ghetto di Łódź*, a cura di A. Adelson, ed. it. a cura di F. Sessi, trad. it. di G. Guastalla, Einaudi, Torino 1997, p. 208. Rinchiuso nel ghetto all'età di quindici anni, Dawid Sierakowiak morí l'8 agosto 1943, probabilmente di tubercolosi.
9. Struk, *Photographing the Holocaust* cit., p. 91. La fotografia in questione è visibile nell'archivio online dell'Art Gallery of Ontario: http://agolodzghetto.com/view/objects/asitem/62244/9/title-asc?t:state:flow=46f1def0-fcf3-45d1-8469-87025cb1127d
10. Nel breve documentario *Documentation of Atrocities. The Jewish Photographer Henryk Ross*, a cura dello Yad Vashem, si vedono alcune riprese di Henryk Ross che mima come scattava clandestinamente le foto nel ghetto: https://youtu.be/dr3PeT-Fxyc
11. Arie Princ o Arieh Prinz o Printz era nato nel 1922 a Łódź. Cambiò il suo nome in Aryeh Ben Menachem dopo essere emigrato in Israele dove morí nel 2006.
12. Una fotografia di questa serie è visibile sul sito degli archivi del Ghetto Fighters' House Museum, allestito nel 1949 presso il kibbutz di Lohamei Hagetaot, in Israele, da un gruppo di sopravvissuti: https://www.infocenters.co.il/gfh/notebook_ext.asp?book=31094&lang=eng&site=gfh
13. Struk, *Photographing the Holocaust* cit., p. 92.
14. Una fotografia di questo tipo è visibile nella mostra online *Memory Unearthed: The Lodz Ghetto Photographs of Henryk Ross*, sul sito dell'Art Gallery of Ontario: http://lodzghetto.ago.ca/view/objects/asitem/67397/26/title-asc?t:state:flow=5f4628b7-1aa5-44ed-a5e0-627662fb05b8
15. Löw, *Documenting as a «Passion and Obsession»* cit., p. 397.
16. Il discorso pronunciato da Chaim Mordechai Rumkowski alle 16 del 4 settembre 1942, passato alla storia col titolo *Datemi i vostri figli!*, è pubblicato in inglese in Y. Arad, Y. Gutman e A. Margaliot (a cura di), *Documents on the Holocaust. Selected Sources on the Destruction of the Jews of Germany and Austria, Poland, and the Soviet Union*, Yad Vashem, Jerusalem 1981, pp. 283-84.
17. La fotografia in questione è visibile sul sito dello Yad Vashem, senza che sia esplicitato il nome

dell'autore, pertanto non è del tutto escluso che non sia stata scattata né da Henryk Ross, né da Mendel Grossman, ma da un altro collega del ghetto: https://www.yadvashem.org/holocaust/this-month/september/1942.html

18. Questa foto di Jakow Freitag che succhia golosamente una ciliegia è visibile sul sito degli archivi del Ghetto Fighters' House Museum: https://www.infocenters.co.il/gfh/notebook_ext.asp?book=31580&lang=eng&site=gfh
19. Kinzel, *Im Fokus der Kamera* cit., pp. 334-35.
20. Nachman Zonabend (1918-2006) fu internato nel ghetto dal 1940, fu assegnato a vari lavori e partecipò al progetto clandestino di raccogliere gli archivi e la documentazione sulla vita degli ebrei rinchiusi, tra cui la cronaca giornaliera del ghetto che venne redatta segretamente dal 12 gennaio 1941 a metà del 1944. Sopravvissuto alla Shoah poiché rimase come Henryk Ross tra gli ultimi ebrei destinati a ripulire il ghetto, emigrò nel 1947 in Svezia e fece dono all'Yivo (l'Institute for the Jewish Research) della collezione raccolta.
21. M. Grossman, *With a Camera in the Ghetto*, Ghetto Fighters' House and HaKibbutz Hameuchad Publishing House, Lochamei HaGeta'ot 1970.
22. *Łódź Ghetto Album. Photographs by Henryk Ross* cit.
23. M. Edelman, *C'era l'amore nel ghetto*, a cura di W. Goldkorn, L. Ryba e A. Sofri, prefazione di W. Goldkorn e A. Sofri, trad. it. di L. Ryba, Sellerio, Palermo 2009.
24. Il termine usato nel ghetto per questa condizione era *protekja*. Löw, *Documenting as a «Passion and Obsession»* cit., p. 401.
25. Struk, *Photographing the Holocaust* cit., p. 96.

VIII. IMMAGINI PROIBITE? FOTOGRAFARE LA SHOAH COME SPETTACOLO PUBBLICO

1. A questo numero si deve aggiungere una massa sterminata di civili, tra industriali, operai o funzionari di aziende che vennero trasferiti, o si spostarono, nei nuovi territori occupati, attirati da condizioni straordinariamente propizie al successo professionale.
2. Lower, *Il massacro. L'orrore nazista raccontato in un'immagine* cit.
3. *Ibid.*, p. 18.
4. *Ibid.*, p. 16.
5. Hilberg, *La distruzione degli ebrei d'Europa* cit., vol. I, p. 330.
6. La definizione viene da un celebre saggio di D. J. Goldhagen, che all'epoca fece molto discutere l'ambito accademico, *I volonterosi carnefici di Hitler. I tedeschi comuni e l'Olocausto*, trad. it. di E. Basaglia, Mondadori, Milano 1996.
7. P. Desbois, *La Shoah par balles. La mort en plein jour*, prefazione di D. Peschanski, Plon, Paris 2019.
8. Levin e Uziel, *Ordinary Men, Extraordinary Photos* cit.
9. Intervista raccolta da W. Kempowski nel libro *Haben Sie davon gewußt*, Knaus, Hamburg 1979 (trad. it. di A. Ruchat, *Lei lo sapeva? I tedeschi rispondono*, Mimesis, Milano-Udine 2010), citato

da Hilberg, *La distruzione degli ebrei d'Europa* cit., vol. I, p. 333.

10. Hilberg, *La distruzione degli ebrei d'Europa* cit., vol. I, p. 335.
11. *Ibid.*, p. 336.
12. Lower, *Il massacro. L'orrore nazista raccontato in un'immagine* cit., pp. 22-23.
13. *Ibid.*, pp. 23-24.
14. Hilberg, *La distruzione degli ebrei d'Europa* cit., vol. I, p. 335.
15. F. Schmidt e A. O. Zöller, *Atrocity Film*, in «Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe», 2021, n. 12, articolo disponibile online: https://www.apparatusjournal.net/index.php/apparatus/article/view/223/515
16. «Verordnungsblatt der Waffen-SS», Berlino, 15 giugno 1951, citato da N. Fresco, *On the Death of Jews. Photographs in History*, trad. dal francese di S. Clift, Berghahn, New York - Oxford 2021, p. 35.
17. Decreto del 16 aprile 1942 firmato da Reinhard Heydrich, trasmesso per la diffusione alle unità di polizia il 25 giugno 1942. Archivi dell'Istituto di Storia contemporanea (IfZ) di Monaco, rif. Fb 101/32.
18. Schmidt e Zöller, *Atrocity Film* cit.
19. Staatsarchiv Monaco, STAANW34865/68, citato da Lower, *Il massacro. L'orrore nazista raccontato in un'immagine* cit., p. 201.
20. B. Boll, *Waffe und Souvenir. Fotos deutscher und österreischischer Soldaten aus dem Zweiten Weltkrieg*, 2013, pp. 2-3, articolo disponibile online: https://www.yumpu.com/de/document/read/18897410/vortragstext-bernd-boll-waffe-und-souvenir
21. *Ibid.*
22. Il filmato originale dura 2:47 minuti e venne mostrato per la prima volta nel 1961 a Gerusalemme, nel corso del processo Eichmann. È visibile un frammento piú breve sul sito del Museo dell'Olocausto di Washington, ma non viene fatta menzione dell'identità di Reinhard Wiener, pur attestata da decenni, né sono fornite informazioni circostanziate: https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/film/einsatzgruppen-mobile-killing-units
23. J.-B. Clerc, *Le film de Reinhard Wiener: visibilité documentaire et lisibilité historique*, in «Didactica Historica», n. 3, 2017, pp. 35-39, articolo disponibile online: https://www.codhis-sdgd.ch/wp-content/uploads/2020/03/Didactica-3_2017_Clerc.pdf
24. *Ibid.*
25. Wiener non testimoniò al processo di Ulm, ma raccontò dettagliatamente quanto vide e filmò con la sua cinepresa a Liepāja in una videointervista del 1981, consultabile sul canale Youtube dello Yad Vashem: https://www.youtube.com/watch?v=npypqxdFY1c
26. Klee, Dreßen e Rieß (a cura di), *«Bei tempi»* cit., pp. 101-8.
27. T. Ebbrecht-Hartmann, *Trophy, Evidence, Document. Appropriating an Archive Film from Liepaja, 1941*, in «Historical Journal Film, Radio and Television», XXXVI (2016), n. 4, pp. 509-28.

28. La serie delle dodici fotografie è visibile sul sito francese Pratique de l'Histoire et Dévoiements Négationnistes (Phdn), al link: https://phdn.org/histgen/einsatzgruppen-shoah-par-balles/liepaja-skede.html
29. Kurt Jäger fu il comandante dell'Einsatzkommando 3, incorporato nell'Einsatzgruppe A, che venne mobilitato nei Paesi Baltici e nella zona di Leningrado. Firmò un rapporto statistico sul numero delle persone giustiziate tra il 4 luglio e il 25 novembre 1941, in Lettonia e Lituania, per un totale di oltre 133 000 vittime, per la quasi totalità ebrei.
30. Nell'ottobre 1943, dopo la liquidazione del ghetto di Liepāja, David Zivcon riuscí a darsi alla fuga e a trovare rifugio a casa di Robert Seduls, un lituano che coraggiosamente mise a rischio la sua vita per proteggere undici ebrei insieme alla moglie Johanna. Zivcon fu uno dei 30 ebrei sopravvissuti, su 7000 che vivevano a Liepāja prima dell'occupazione. Nel 1981, Robert (rimasto ucciso da una granata russa nel 1945) e Johanna Seduls vennero riconosciuti Giusti fra le Nazioni dallo Yad Vashem di Gerusalemme.
31. Fresco, *On the Death of Jews* cit., p. 51. La storica francese Nadine Fresco è la nipote di David Zivcon.
32. Alcune fotografie della serie sono pubblicate sul sito dello Yad Vashem. La quarta immagine mostra un lettone col compito di spingere giú nella fossa i corpi delle vittime che cadono sul ciglio: https://www.yadvashem.org/communities/liepaja/german-occupation.html
33. Fresco, *On the Death of Jews* cit., p. 51.
34. A. Ezergailis, *The Holocaust in Latvia, 1941-1944. The Missing Center*, The Historical Institute of Latvia - United States Holocaust Memorial Museum, Riga - Washington 1996.
35. Testimonianza di Solomon Feigerson, all'epoca undicenne, che miracolosamente riuscí con la madre e il fratello a scampare al massacro: https://www.youtube.com/watch?v=M2u2RI1Lb-s
36. Y. Desbois e R. Perrot, *À la recherche de Sorella Epstein, une enfant dans la tourmente de la Shoah, assassinée en décembre 1941 sur la plage de Skede (Lettonie)*, in «Cahiers Lyonnais d'AnthropoBiométrique», V (2016), reperibile online: http://www.laboratoiredanthropologieanatomiqueetdepaleopathologiedelyon.fr/SORELLA%20EPSTEIN/A%20la%20recherche%20de%20Sorella%20Epstein,%20une%20enfant%20dans%20la%20tourmente%20de%20la%20Shoah.htm
37. Fresco, *On the Death of Jews* cit.
38. Alcune fotografie scattate nel dicembre 1941 a Šķēde furono inserite nel film documentario *Einsatzgruppen, les commandos de la mort*, di Michaël Prazan, Kuiv Production, Francia, 2009, 180 minuti.
39. I due film sono: *Sorella, une enfant dans la Shoah*, di Philippe Labrune, produzione Intuition Films e Label Brune Prod con France 5, Francia, 2014, 52 minuti; *Sorella's Story*, di Peter Hegedüs, produzione Soul Vision Films e Griffith University, Australia/Ungheria/Svezia, 2022, 15 minuti. Questo cortometraggio è stato candidato al Festival del Cinema di Venezia 2022, per la sezione Venice immersive.
40. Il pogrom di Lietūkis Garage (dal nome del piazzale antistante un garage), nel centro di Kaunas,

avvenne tra il 25 e il 27 giugno 1941 e fece almeno 68 vittime tra gli ebrei della città. Busch, *Bonding Images* cit. Nelle prime settimane di occupazione tedesca in Lituania e in Lettonia, le forze naziste aizzarono la popolazione contro gli ebrei, istigandola a massacrarli senza intervenire. Con l'arrivo delle Einsatzgruppen, i massacri divennero sistematici e diretti dai nazisti, pur in collaborazione con milizie locali.

41. Klee, Dreßen e Rieß (a cura di), *«Bei tempi»* cit., p. 28.
42. J.-P. Himka, *The Lviv Pogrom of 1941: The Germans, Ukrainian Nationalists, and the Carnival Crowd*, in «Canadian Slavonic Papers», LIII (2011), nn. 2-4, pp. 209-43.
43. *Ibid.*
44. Le fotografie del pogrom di L´viv sono visibili sul sito tedesco della Bpk Bildagentur, a questo indirizzo: https://www.bpk-bildagentur.de/shop?EVENT=WEBSHOP_SEARCH&SEARCHMODE=SERIES&SHOWSERIES=1.515&MEDIAGROUP_SCOPE=4&MEDIANUMBER=30010088
45. E. Fröhlich (a cura di), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Sämtliche Fragmente*, I/4: *1.1.1940-8.7.1941*, De Gruyter Saur, München 1987, p. 741.
46. Alla Liberazione, in una baracca delle SS in un campo di Augusta, in Germania, gli Alleati americani trovarono una pellicola da 8 mm contenente 1:22 minuti di filmato in bianco e nero sul pogrom di L´viv. Il filmato è visibile sul sito dell'Ushmm: https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1001275
47. G. Paul, *Bilder einer Diktatur. Zur Visual History des Dritten Reiches*, Wallstein, Göttingen 2020, pp. 291-93.
48. A. Usach, *The Lviv Pogrome (1941). Spatial Context and Perpetrators of the Violence*, articolo pubblicato online: https://storymaps.arcgis.com/stories/1f81e3fd3cde448793f13e172455b043
49. Paul, *Bilder einer Diktatur* cit., pp. 298-99.
50. Fresco, *On the Death of Jews* cit., p. 1.
51. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto* cit.; Sontag, *Davanti al dolore degli altri* cit.
52. Bruttmann, Krezmüller e Hördler, *L'«album d'Auschwitz», entre objet et source d'histoire* cit., p. 14.

IX. QUATTRO LAMPI DALL'INFERNO: LE FOTOGRAFIE DEL SONDERKOMMANDO DI AUSCHWITZ

1. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto* cit., p. 15.
2. I. Gutman, B. Guterman e M. Pezzetti (a cura di), *Album Auschwitz*, trad. it. di D. Cavallini, introduzione di A. Shalev, Einaudi, Torino 2008.
3. Le foto dell'Album sono visibili sul sito dello Yad Vashem a questo link: https://www.yadvashem.org/yv/en/exhibitions/album_Auschwitz/index.asp
4. Si veda la nota 31 al capitolo quinto.
5. Si veda il capitolo undicesimo.
6. T. Bruttmann, S. Hördler e C. Kreutzmüller (a cura di), *Un album d'Auschwitz. Comment les nazis*

ont photographié leurs crimes, Seuil, Paris 2023.

7. Ad Auschwitz col nome di crematorio si indica un edificio contenente al suo interno la zona di svestizione, la camera a gas, e un'area attrezzata con forni crematori. La numerazione dei crematori di Birkenau dal II al V tiene conto del fatto che il primo crematorio fu installato nel campo principale di Auschwitz nell'agosto 1940. Con l'entrata in funzione dei nuovi crematori, a partire da luglio 1943 il crematorio I fu dismesso e convertito ad altro uso (la camera a gas aveva cessato di funzionare già a dicembre 1942). Informazioni tratte dal sito del Museo di Auschwitz: https://www.Auschwitz.org/en/history/Auschwitz-and-shoah/the-demolition-of-the-gas-chambers/
8. I. Bartosik, *Witnesses from the Pit of the Hell. History of the Auschwitz Sonderkommando*, Auschwitz-Birkenau State Museum, Oświęcim 2022, p. 66. Jean-Claude Pressac, nella sua documentata ricerca, ha attestato che a settembre 1943 i crematori IV e V non vennero piú utilizzati, ma furono rimessi in funzione a maggio 1944, in previsione dell'arrivo degli ebrei ungheresi, e attrezzati con impianti di disareazione per snellire le operazioni tra una gassazione e l'altra. J.-C. Pressac, *Le macchine dello sterminio. Auschwitz 1941-1945*, trad. it. di M. Chamla, Feltrinelli, Milano 1994, p. 100.
9. Informazioni tratte dal sito del Museo di Auschwitz: https://www.Auschwitz.org/en/museum/news/deportations-of-hungarian-jews-to-Auschwitz-new-online-lesson,1089.html
10. I prigionieri del Sonderkommando dipendevano dalla sezione politica di Auschwitz, indicati in liste separate.
11. Bartosik, *Witnesses from the Pit of the Hell* cit., p. 66.
12. Hermann Langbein (1912-1995) fu un militante comunista austriaco che dopo aver combattuto nelle Brigate internazionali in Spagna venne catturato e deportato a Dachau e dal 1942 ad Auschwitz. Internato come prigioniero politico di nazionalità tedesca, Langbein fu scelto per svolgere le mansioni di segretario e scrivano del dottor Wirths, medico capo del campo, compito che gli permise di intrattenere importanti relazioni nella Resistenza clandestina. Nel dopoguerra, Langbein svolse un ruolo di rilievo per tutelare gli interessi dei sopravvissuti e coordinare le attività dei vari gruppi nazionali di reduci. Co-fondatore del Comitato internazionale di Auschwitz nel 1954, dalla metà degli anni Sessanta fu a fianco di Fritz Bauer nell'istituzione dei processi di Francoforte, ai quali partecipò anche come testimone. Autore di diverse opere sui lager, Langbein è conosciuto soprattutto per *Uomini ad Auschwitz* che apparve in tedesco nel 1972, poi tradotto in varie lingue. H. Langbein, *Uomini ad Auschwitz. Storia del piú famigerato campo di sterminio nazista*, trad. it. di D. Ambroset, prefazione di P. Levi, Mursia, Milano 2011.
13. Bartosik, *Witnesses from the Pit of the Hell* cit., pp. 53-54. Igor Bartosik, basandosi su varie fonti, sostiene che il Sonderkommando venne a conoscenza dell'assassinio dei compagni diverse settimane dopo, cioè a metà aprile 1944, quando giunse ad Auschwitz da Majdanek un trasporto di piú di mille prigionieri, alcuni dei quali avevano lavorato nel crematorio e, quindi, assistito all'uccisione del gruppo dei 227 detenuti.
14. La rivolta del Sonderkommando fu preparata per giugno 1944, come hanno testimoniato due

prigionieri, Załmen Lewental nel manoscritto che interrò prima di essere ucciso alla fine di novembre dello stesso anno, e Henrik Tauber, che sopravvisse. Fu rinviata all'ultimo momento: H. Świebocki, *Auschwitz 1940-1945. Central Issues in the History of the Camp*, a cura di W. Długoborski e F. Piper, vol. IV: *The Resistance Movement*, Auschwitz-Birkenau State Museum, Oświęcim 2000, p. 117.

15. C. Saletti (a cura di), *La voce dei sommersi. Manoscritti ritrovati di membri del Sonderkommando di Auschwitz*, Marsilio, Venezia 1999.
16. In un celebre discorso pronunciato a Posen, in Polonia, il 4 ottobre 1943, Himmler disse a proposito dello sterminio del popolo ebraico che doveva essere considerato «una pagina gloriosa che non è mai stata scritta e mai lo sarà». M. R. Marrus, *L'olocausto nella storia*, trad. it. di E. J. Mannucci, il Mulino, Bologna 1994, p. 45.
17. Alter Fajnzylberg (il cui cognome venne francesizzato in Feinsilber) fu arrestato e deportato sotto falsa identità col nome di Stanisław/Samuel Jankowski, uno dei piú comuni in polacco.
18. La fonte, riportata da Hermann Langbein, è un altro membro del movimento interno di Resistenza, il sopravvissuto polacco Stanisław Kłodziński, secondo il quale a nascondere la macchina fotografica in un secchio (contenente del cibo destinato al Sonderkommando e non del materiale da costruzione) fu un operaio civile polacco di cognome Mordarski. «Stakło», con cui è firmato il biglietto indirizzato il 4 settembre 1944 alla Resistenza polacca, in accompagnamento delle fotografie, è probabilmente il diminutivo di Stanisław. H. Langbein, *People in Auschwitz*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 2004, p. 285. Citato anche da Świebocki, *The Resistance Movement* cit., p. 280.
19. «Nel terreno di Birkenau, vicino al crematorio, ho sotterrato una macchina fotografica, dei resti di gas in una scatola di metallo, e alcune annotazioni in lingua yiddish, che riguardano il numero dei trasporti arrivati e destinati alla gassazione. Mi ricordo il posto, dove si trovano queste cose, e lo posso indicare in qualsiasi momento»: dalla deposizione di Alter Feinsilber (Fajnzylberg) davanti alla Commissione d'inchiesta sui crimini nazisti in Polonia a Cracovia, 16 aprile 1945, in C. Saletti (a cura di), *Testimoni della catastrofe. Deposizioni di prigionieri del Sonderkommando ebraico di Auschwitz-Birkenau (1945)*, ombre corte, Verona 2004, p. 39.
20. Nel 1978 Fajnzylberg era in cattive condizioni di salute, fisica e psichica, e non era in grado di viaggiare in Polonia: per questo la sua prima testimonianza venne raccolta tramite corrispondenza.
21. T. Świebocka e R. Boguslawska-Świebocka, *Auschwitz in Documentary Photographs*, in T. Świebocka (a cura di), *Auschwitz. A History in Photographs*, Indiana University Press, Bloomington 1993, p. 42.
22. Cognet, *Éclats* cit., p. 340. La traduzione nel libro di Cognet del passaggio dal diario di Alter Fajnzylberg è di Alban Perrin.
23. La questione dell'identità del fotografo è stata affrontata nel 2002 dagli storici Eric Friedler, Barbara Siebert e Andreas Kilian che comparando le testimonianze e i documenti di archivio del Museo di Auschwitz hanno confermato il nome di Alberto Errera. Si veda A. Kilian, *Zur*

Autorenschaft der Sonderkommando-Fotografien, in «Lagergemeinschaft Auschwitz - Freundeskreis der Auschwitzer», XXXV (2016), settembre, pp. 7-17. Lo storico francese Alban Perrin, che lavora al Mémorial de la Shoah, ha tradotto dal polacco i quaderni di Alter Fajnzylberg, anticipando in una conferenza del 2014 le informazioni sulle fotografie attribuite a Errera. A. Perrin e C. Lanzmann (a cura di), *Les cahiers d'Alter Fajnzyberg. Ce que j'ai vu à Auschwitz*, Éditions des Rosiers, Paris 2016.

24. Alberto Israel Errera (1919-1944) fece conoscenza nella prigione di Haidari di un altro giovane ebreo, Marcel Nadjari, di ventisette anni, che verrà deportato con lo stesso trasporto per Auschwitz e anch'egli selezionato per il Sonderkommando. Sopravvissuto alla Shoah, nelle sue memorie del dopoguerra Nadjari ricorderà di aver conosciuto Errera col suo nome in codice di Alex.
25. Il trasporto di ebrei partí da Atene il 2 aprile 1944 e giunse ad Auschwitz l'11 aprile. I fratelli Venezia, entrambi sopravvissuti alla Shoah, non furono assegnati al crematorio V dove lavorò Alberto Israel Errera.
26. Świebocka e Boguslawska-Świebocka, *Auschwitz in Documentary Photographs* cit., pp. 42-43.
27. Shlomo Dragon giunse col fratello maggiore Abraham ad Auschwitz con un trasporto di ebrei deportati da un ghetto polacco arrivato il 6 dicembre 1942. I due fratelli furono assegnati al Sonderkommando e rimasero internati fino alla grande evacuazione del gennaio 1945, quando riuscirono a scappare dalle file dei prigionieri e a mettersi in salvo.
28. A. Rutkowski, *Quelques réflexions à propos du livre de David Szmulewski. Souvenirs de la résistance dans le camp d'Auschwitz-Birkenau*, in «Le Monde juif», II (1987), n. 126, pp. 73-79 e B. Mark, *Des voix dans la nuit. La Résistance juive à Auschwitz-Birkenau*, prefazione di E. Wiesel, Plon, Paris 1982.
29. Igor Bartosik, storico del Museo di Auschwitz che ha studiato a lungo le testimonianze e i documenti sui Sonderkommando, afferma che Dawid Szmulewski nell'estate 1944 lavorava come scrivano (*Schreiber*) nel blocco 4 del campo maschile di Birkenau, un compito che gli permetteva di accedere alle liste dei prigionieri e a tutta una serie di informazioni preziose per la rete clandestina di Resistenza. Non è escluso che nei due anni e mezzo di internamento ad Auschwitz, Szmulewski abbia dovuto svolgere compiti diversi o abbia visto mutare le sue funzioni, pur rimanendo sempre un membro attivo della rete clandestina di Resistenza del campo. Bartosik, *Witnesses from the Pit of the Hell* cit., p. 77.
30. Si veda sopra la nota 12.
31. Dall'estate 1944, i detenuti assegnati al Sonderkommando vennero spostati all'interno dei crematori II e III, alloggiati nel sottotetto, e nella sala di svestizione del crematorio IV che non serviva piú al suo scopo.
32. Intervista dell'autrice a Igor Bartosik, 28 dicembre 2022.
33. Venezia, *Sonderkommando Auschwitz* cit., p. 112. In un passaggio del suo libro (p. 101), Shlomo Venezia ricorda di essere andato quattro o cinque volte nei crematori IV e V per incontrare suo fratello, ma non menziona mai l'incontro con Alberto Errera.

34. Bartosik, *Witnesses from the Pit of the Hell* cit., p. 85.
35. Chéroux, *Memoria dei campi* cit., p. 86.
36. L'ipotesi di Chéroux è dunque che le immagini a contatto siano state sviluppate col negativo rovesciato, cioè al contrario (*ibid.*). Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto* cit., p. 149.
37. Lo deduciamo dalle testimonianze, già citate, di Alter Fajnzylberg – Saletti (a cura di), *Testimoni della catastrofe* cit.; Świebocka e Boguslawska-Świebocka, *Auschwitz in Documentary Photographs* cit.; A. Perrin e C. Lanzmann (a cura di), *Les cahiers d'Alter Fajnzyberg* – laddove parla di «alcuni» o «diversi» compagni, ma non tutti, che condividevano la segretezza della missione.
38. Chéroux, *Memoria dei campi* cit., p. 86.
39. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto* cit., p. 24.
40. Cognet, *Éclats* cit., p. 314.
41. Chéroux, *Memoria dei campi* cit., p. 86; Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto* cit., p. 25; N. Chare e D. Williams, *The Auschwitz Sonderkommando. Testimonies, Histories, Representations*, Palgrave Macmillan, Cham 2019, p. 73.
42. Informazioni tratte dalla testimonianza di Szlama Dragon davanti alla Commissione d'inchiesta sui crimini nazisti in Polonia, 17 maggio 1946, tradotto dal polacco da M. Malisewska, *Les survivants des Sonderkommandos au procès de Cracovie en 1946*, in «Revue d'Histoire de la Shoah», I (2001), n. 171, pp. 168-219.
43. Tratto da Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto* cit., p. 23. Filip Müller venne deportato a metà di aprile 1942 ad Auschwitz, dove fu subito assegnato al crematorio del campo principale. Dopo aver lavorato in altre squadre di lavoro (elemento molto raro per questi prigionieri "speciali"), venne inserito dal 1943 nel Sonderkommando dei crematori IV e V. Testimone al processo di Francoforte, Müller scrisse il racconto della sua tragica esperienza nel 1979. Il manoscritto originale, redatto in ceco, fu tradotto l'anno seguente in inglese, tedesco e francese. F. Müller, *Trois ans dans une chambre à gaz d'Auschwitz. Le témoignage de l'un des seuls rescapés des commandos spéciaux*, Pygmalion, Paris 1980.
44. Intervista dell'autrice a Alban Perrin, Mémorial de la Shoah, Parigi 3 gennaio 2023.
45. Tratto da Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto* cit., p. 31 (che cita da R. Boguslawska-Świebocka e T. Ceglowska, *KL Auschwitz. Fotografie dokumentalne*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1980, p. 18).
46. Nell'estate 1944 le forze dell'aviazione scattarono alcune foto aeree di Auschwitz, analizzate e presentate per la prima volta da Dino Brugioni e Robert Poirier, due esperti della Cia: si veda D. A. Brugioni e R. G. Poirier, *The Holocaust Rivisited. A Retrospective Analysis of the Auschwitz-Birkenau Extermination Complex*, in «American Intelligence Journal», II (1979), n. 1, primavera, articolo disponibile online: https://www.cia.gov/resources/csi/studies-in-intelligence/archives/vol-44-no-4/the-holocaust-revisited-a-retrospective-analysis-of-the-auschwitz-birkenau-extermination-complex/
47. Le quattro fotografie vennero pubblicate per la prima volta nel 1958 a Varsavia nell'opera S.

Wrzos-Glinka, T. Mazur e J. Tomaszewski (a cura di), *1939-1945: Cierpienie i walka narodu polskiego*, Zarzad Glowny Zwiazku Bojownikow o Wolnosc i Demokracje, Warszawa (ed. inglese *We Have Not Forgotten. 1939-1945*, Polonia Pub. House, Warszawa 1959). Quando il Museo di Auschwitz ricevette sette immagini a contatto le numerò dal 280 al 283, aggiungendo la lettera *a* dopo i numeri 281, 282 e 283, per indicare quelle che apparivano come un duplicato della stessa fotografia. P. Buch, *Auschwitz et la photographie*, in «Journal of Belgian History», 1997, n. 2, pp. 235-242, articolo disponibile online: https://www.journalbelgianhistory.be/nl/system/files/edition_data/articlepdf/chtp2_008_Image_Buch.pdf

48. Henryk Mandelbaum racconta con dettagli raccapriccianti come avveniva la cremazione dei cavaderi delle vittime, nell'intervista rilasciata tra il 2003 e il 2004 a Igor Bartosik e Adam Willma, storici del Museo di Auschwitz, *Io dal crematorio di Auschwitz. Intervista a Henryk Mandelbaum, ex prigioniero membro del Sonderkommando nel KL-Auschwitz*, trad. it. di A. L. Guglielmi Miszerak, Museo Statale di Auschwitz-Birkenau, Oświęcim 2011, p. 47.
49. Saletti (a cura di), *Testimoni della catastrofe* cit. Si veda ad esempio la deposizione di Henryk Tauber davanti alla Commissione d'inchiesta sui crimini nazisti in Polonia, rilasciata il 24 maggio 1945 a Oświęcim, *ibid.*, p. 81.
50. F. Reiniger, *Inside the Epicenter of the Horror. Photographs of the Sonderkommando*, in «Photographs: Reflection or Interpretation of Reality», Newsletter for Holocaust Educators, Yad Vashem, Jerusalem, gennaio 2013: https://www.yadvashem.org/articles/general/epicenter-horror-photographs-sonderkommando.html
51. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto* cit., p. 57.
52. Bartosik, *Witnesses from the Pit of the Hell* cit., p. 78.
53. Saletti (a cura di), *Testimoni della catastrofe* cit., p. 51.
54. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto* cit., pp. 53-56.
55. *Ibid.*, p. 66.
56. Chare e Williams, *The Auschwitz Sonderkommando* cit., pp. 74-75.
57. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto* cit., p. 62.
58. Z. Gradowski, *Mi trovo nel cuore dell'inferno. Manoscritti di un prigioniero del Sonderkommando trovati ad Auschwitz*, trad. it. di A. Lancellotti, Museo Statale di Auschwitz-Birkenau, Oświęcim 2017.
59. Dal secondo manoscritto di Zalmen Gradowski pubblicato in Z. Gradowski, *Au coeur de l'enfer. Document écrit d'un Sonderkommando d'Auschwitz (1944)*, a cura di P. Mesnard e C. Saletti, Kimé, Paris 2001, p. 53.

X. *SEEING IS BELIEVING*: I REPORTAGE DEGLI ALLEATI COME PROVA DEL CRIMINE

1. Citato da Struk, *Photographing the Holocaust* cit., p. 125.
2. Zelizer, *Remembering to Forget* cit., pp. 124-25.

3. Il termine di «liberazione» utilizzato come sinonimo di cessazione dello sterminio degli ebrei e delle sofferenze dei prigionieri dei campi di concentramento è una definizione comunemente accettata dalla storiografia, ma anche abusata nella narrazione pubblica, e richiede di essere circostanziata. Ci limitiamo qui a ricordare che a eccezione di Dachau, nessun lager, tanto meno Auschwitz, rappresentò mai un obiettivo militare per i soldati alleati e che le operazioni di assassinio di massa degli ebrei con il gas erano, di fatto, cessate dall'autunno 1944, mesi prima dell'arrivo degli Alleati. Si veda la mostra online del Mémorial de la Shoah, *Les libérations des camps et le retour des déportés*: http://liberation-camps.memorialdelashoah.org/reperes/liberations/liberations.html
4. «Allora [...] ci siamo accorti che la nostra lingua manca di parole per esprimere questa offesa, la demolizione di un uomo»: P. Levi, *Se questo è un uomo*, postfazione di C. Segre, Einaudi, Torino 2014, pp. 18-19.
5. Zelizer, *Remembering to Forget* cit., p. 87.
6. M.-A. Matard-Bonucci, *Usage de la photographie par les médias dans la construction de la mémoire de la Shoah*, in «Le Temps des Médias», 2005, n. 5, pp. 9-26, articolo disponibile online: https://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2005-2-page-9.htm#re6no6
7. D. Stone, *La liberazione dei campi. La fine della Shoah e le sue eredità*, trad. it. di P. Arlorio, Einaudi, Torino 2017, p. 69.
8. L. Fontana, *Gli Italiani ad Auschwitz (1943-1945). Deportazioni, «Soluzione finale», lavoro forzato. Un mosaico di vittime*, Museo Statale di Auschwitz-Birkenau, Oświęcim 2021, pp. 109-11.
9. Per approfondire, D. Blatman, *Le marce della morte. L'Olocausto dimenticato dell'ultimo esodo dai lager*, trad. it. di E. Carandina, Rizzoli, Milano 2009.
10. L'evacuazione dei detenuti dei lager avvenne in tre momenti: la prima fase ebbe inizio nella primavera 1944 con l'ordine di trasferimento dei prigionieri dei campi situati nei territori baltici e nell'area di Lublino, nella Polonia occupata. La seconda fase si realizzò nel gennaio 1945 con l'evacuazione da Auschwitz, da Gross-Rosen e da Stutthof. L'ultima fase, quella che costò la vita al maggior numero di prigionieri, ebbe luogo nell'aprile 1945 con l'evacuazione dei campi che si trovavano in territorio tedesco, come Ravensbrück e Mittelbau-Dora.
11. Le regioni francesi dell'Alsazia e della Mosella erano state annesse al Reich nel giugno 1940. Il campo di concentramento di Struthof, nei pressi della località di Natzweiler, a 50 chilometri da Strasburgo, venne istituito nel 1941. Vi morirono circa 22 000 prigionieri di varie nazionalità. Si veda R. Steegmann, *Septembre 1944: il faut évacuer le camp de Natzweiler*, in «Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande», 2014, n. 46/2, pp. 467-82, articolo disponibile online: https://journals.openedition.org/allemagne/1853#quotation
12. Nell'ultimo anno in cui il complesso di Auschwitz rimase in funzione, è registrata la presenza di circa 114 500 prigionieri, quindi il numero dei sopravvissuti all'ingresso dell'Armata Rossa non arrivava al 7 per cento. Informazioni tratte dal sito del Museo di Auschwitz: http://www.Auschwitz.org/en/history/the-number-of-victims/number-of-prisoners-registered-by-

year/

13. *Filmer la guerre. 1941-1946. Les Soviétiques face à la Shoah*, catalogo della mostra a cura di V. Pozner, A. Sumpf e V. Voisin, Parigi, 6 gennaio - 27 settembre 2015, Mémorial de la Shoah, Paris 2015, p. 4.
14. *Ibid.*, p. 12.
15. La stima delle vittime include diverse migliaia di sinti e rom che generalmente seguirono il destino degli ebrei: rastrellati e fucilati per interi gruppi famigliari.
16. Si vedano D. Shneer, *Through Soviet Jewish Eyes. Photography, War, and the Holocaust*, Rutgers University Press, New Brunswick - London 2011, pp. 87-139; *Filmer la guerre* cit., pp. 9-50.
17. D. Shneer, *Grief. The Biography of a Holocaust Photograph*, Oxford University Press, Oxford 2020. Queste foto scattate a Kerch sono visibili su diversi siti internet, ad esempio: https://www.icp.org/browse/archive/objects/from-a-day-of-grief-kerch-crimea
18. https://www.artsy.net/artwork/dmitri-baltermants-grief-ditch-of-kerch
19. I sovietici liberarono anche i campi di Gross-Rosen (13 febbraio 1945), di Sachsenhausen (22 aprile 1945), Ravensbrück (30 aprile 1945), Theresienstadt e Stutthof (9 maggio 1945).
20. Secondo altre fonti, i prigionieri ancora vivi erano 1600.
21. Informazioni su Klooga tratte dal sito dell'Estonian Institute of Historical Memory: https://klooga.nazismvictims.ee/en/
22. Lo scrittore russo Konstantin Simon fu uno dei primi a scrivere dettagliatamente di Majdanek, in un articolo apparso il 10 agosto 1944 sul giornale «Krasnaia Zvezda». Non mise in risalto l'assassinio degli ebrei, ma nemmeno lo passò del tutto sotto silenzio.
23. Majdanek, chiamato anche *KL* Lublin, rimase in funzione da ottobre 1941 a luglio 1944, nel primo anno come campo di concentramento per i prigionieri di guerra sovietici e polacchi, e per i soldati ebrei dell'esercito polacco, dal 1942 anche come centro di sterminio per gli ebrei. Auschwitz fu attivo da giugno 1940 a gennaio 1945, nei primi due anni principalmente per gli oppositori polacchi. Svolse un ruolo centrale nella Soluzione finale dal 1943 con l'installazione di grandi camere a gas. Il numero delle vittime può essere calcolato solo per difetto e secondo la storiografia piú recente, per gli ebrei è di almeno 60 000 a Majdanek (su un totale di vittime che oscilla tra 170 000 e 235 000 persone) e di circa un milione per Auschwitz (riferito a un bilancio di almeno 1,1 milioni di morti).
24. Informazioni tratte da M. Halthof, *Polish Film and the Holocaust. Politics and Memory*, Berghahn Books, Oxford - New York 2012.
25. Un frammento del filmato è visibile sul sito dell'Ushmm: https://encyclopedia.ushmm.org/content/it/film/liberation-of-majdanek
26. Questo è il titolo del filmato polacco, mentre la versione russa venne diffusa in gennaio 1945 con un titolo molto piú lungo: *Majdanek. Kinodokumenty o chudovishchnykh zlodeianiiakh nemtsev v lagere unichtozheniia na Majdaneke v gorode Lublin/Majdanek* («Film documentario sulle mostruose azioni malvagie dei tedeschi a Majdanek nella città di Lublino»).

27. La fotografia di George Kadish è visibile sul sito dell'Ushmm: https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/photo/shoes-left-behind-after-a-deportation-action-in-the-kovno-ghetto
28. Zelizer, *Remembering to Forget* cit., p. 51.
29. *Ibid.*, p. 53.
30. Ad esempio, il giornalista americano Bill Lawrence cosí scrive dopo aver visitato Majdanek, per il «New York Times» del 10 agosto 1944: «I have just seen the most terrible place on the face of the earth – the German concentration camp at Maidanek […]. This is a place that must be seen to be believed» («Ho appena visto il piú terribile posto sulla faccia della terra – il campo tedesco di concentramento di Majdanek […]. È un posto che deve essere visto per poterci credere»). A. Pietrasik, *Symbol, Testimony, Evidence. Representations of Majdanek in the 1944-45 Work of Zinovy Tolkachev*, in «Miejsce», 2020, n. 6, articolo disponibile online: http://miejsce.asp.waw.pl/english-symbol-testimony-evidence-representations-of-majdanek-in-the-1944-45-work-of-zinovy-tolkachev/
31. Zelizer, *Remembering to Forget* cit., p. 57. Nell'articolo citato la stima delle vittime, tra le 600 000 e un milione, era all'epoca frutto di un'ipotesi, cosí come per Auschwitz il bilancio attestato rimase per decenni sovrastimato a 4 milioni di persone uccise o decedute.
32. Chéroux, *Memoria dei campi* cit., p. 104.
33. A. Sumpf, *Les opérateurs soviétiques et la Shoah*, in «Histoire par l'image», febbraio 2015, articolo pubblicato online: http://histoire-image.org/fr/etudes/operateurs-sovietiques-shoah
34. Pietrasik, *Symbol, Testimony, Evidence* cit.
35. Tra aprile e maggio 1940 per circa 45 giorni, l'esercito sovietico si macchiò di uno dei piú spaventosi eccidi nella storia della Seconda guerra mondiale, assassinando con un colpo alla nuca circa 22 000 tra ufficiali e civili polacchi (medici, studiosi, avvocati, ingegneri, religiosi e insegnanti) che furono seppelliti in fosse comuni nella foresta nei pressi di Katyn´, a una ventina di chilometri da Smolensk, in Russia. Stalin aveva ordinato il massacro per indebolire la Polonia e decimare la classe dirigente capace di opporre resistenza. Rimasto nascosto per tre anni, l'eccidio fu scoperto nel febbraio 1943 dai militari tedeschi, su segnalazione degli abitanti del luogo, e subito reso noto dalla radio tedesca. Per decenni il crimine venne poi imputato alla Germania, perché negato dall'Urss fino al 1990, fin dopo cioè la caduta del muro.
36. Informazioni tratte dal sito del Museo di Auschwitz: https://www.auschwitz.org/
37. I soldati dell'Armata Rossa varcarono il cancello del campo principale di Auschwitz e di Birkenau nel pomeriggio del 27 gennaio 1945, intorno alle 15, già in prossimità dell'oscurità.
38. D. Czech *et alii*, *Auschwitz 1940-1945. Central Issues in the History of the Camp*, a cura di W. Długoborski e F. Piper, vol. V: *Epilogue*, Auschwitz-Birkenau State Museum, Oświęcim 2000, p. 46.
39. Per un'idea di cosa trovarono i sovietici a Birkenau, si veda questa foto tratta dalla mostra online del Mémorial de la Shoah di Parigi, *Les libérations des camps et le retour des déportés*: http://liberation-camps.memorialdelashoah.org/zooms/MIX1_6_47.html

40. Struk, *Photographing the Holocaust* cit., pp. 143-46.
41. *The Chronicle of the Liberation of Auschwitz*, il documentario originale di 21 minuti girato tra la fine di gennaio e i primi di marzo 1945 da quattro cameramen sovietici (tra i quali Aleksandr Vorontsov), è confluito in *The Liberation of Auschwitz*, diretto da Irmgard von zur Mühlen nel 1985, in occasione del 40 º anniversario della liberazione.
42. L'intervista a Aleksandr Vorontsov è contenuta in *The Liberation of Auschwitz*.
43. La scena filmata è riprodotta come serie di immagini, visibili sui siti dei principali musei della Shoah, ad esempio su quello dell'Ushmm: https://collections.ushmm.org/search/catalog/pa14269
44. La sua storia è ricostruita in L. Fontana, *Ad Auschwitz non c'erano bambini. Storia di Andra, Tatiana, Sergio, Luigi, Arianna e Fatina*, in Id., *Gli Italiani ad Auschwitz* cit., pp. 327-74.
45. Nella primavera 1945, Leonardo De Benedetti e Primo Levi compilarono il *Rapporto sull'organizzazione igienico-sanitaria del campo di concentramento per ebrei di Monowitz*, descrivendo accuratamente le condizioni sanitarie del lager in cui furono rinchiusi per undici mesi. Redatta su richiesta delle autorità militari sovietiche nel campo di raccolta per ex prigionieri a Katowice, la relazione venne pubblicata nel novembre 1946 nella rivista scientifica «Minerva Medica». Il testo è contenuto nell'opera P. Levi, *Cosí fu Auschwitz. Testimonianze 1945-1986*, con L. De Benedetti, a cura di F. Levi e D. Scarpa, Einaudi, Torino 2015.
46. La scena è catturata dalle telecamere sovietiche, in questo filmato disponibile online: https://www.youtube.com/watch?v=fgk3h1jKyUY
47. Informazioni tratte dal sito del Museo di Auschwitz: https://www.Auschwitz.org/en/history/fate-of-children/the-fate-of-the-children/
48. Fontana, *Gli Italiani ad Auschwitz* cit.
49. Świebocka e Boguslawska-Świebocka, *Auschwitz in Documentary Photographs* cit., p. 45.
50. Ohrdruf, creato nel 1944 nei pressi della città tedesca di Gotha, era uno dei campi satellite di Buchenwald e fu il primo campo di concentramento nazista liberato dalle forze americane.
51. Queste visite agli ex campi di concentramento durarono solo alcuni giorni, per ragioni evidenti di igiene e di decoro legate alla necessità di dare sepoltura alle salme.
52. Ad esempio, il sito del Museo dell'Olocausto di Washington ne presenta numerose in libero accesso: https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/gallery/liberation-photography
53. L'espressione è di C. Brink, *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945*, Akademie, Berlin 1998.
54. Jorge Semprún, deportato come prigioniero politico spagnolo a Buchenwald, ha scritto di essere rimasto fortemente turbato quando nel 1945 assistette a Locarno, dove si era rifugiato, alla proiezione di un filmato girato nel lager dalle truppe americane. «Le immagini erano state filmate in alcuni dei campi liberati qualche mese prima dall'avanzata degli alleati. A Bergen-Belsen, a Mauthausen, a Dachau. Ce n'erano anche alcune di Buchenwald, che riconoscevo. O meglio: che sapevo per certo provenire da Buchenwald, senza essere sicuro di riconoscerle. Voglio dire: senza aver la certezza di averle viste io stesso. Anche se le avevo viste. O meglio: le avevo vissute. La differenza fra il visto e il vissuto mi sconvolgeva»: J. Semprún, *La scrittura o la vita*, trad. it. di

A. Sanna, Guanda, Parma 1994.

55. Chéroux, *Memoria dei campi* cit., p. 125.

56. La fotografia di George Rodger ritoccata da «Life», scattata intorno al 20 aprile 1945 a Bergen-Belsen, in Germania, è visibile a questo indirizzo: https://www.life.com/photographer/george-rodger/ Il bambino è erroneamente indicato come tedesco.

57. Informazioni tratte dal sito del memoriale dell'ex campo di concentramento di Dachau: https://www.kz-gedenkstaette-dachau.de/en/historical-site/virtual-tour-of-the-surrounding-area/line-section-leading-to-the-ss-camp/. Il filmato è disponibile sul sito dell'Ushmm: https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1004173. Alcuni scatti del treno sono visibili nell'archivio online della reporter americana Lee Miller: https://images.leemiller.co.uk/media/A-rail-car-in-the-death-train-Doctor-Jacques-Hindermeyer-a-French-medical-expert-who-was-an-eyewitness-stated-that-L/LEtaScmbnzMRD-eePsyWNw..a?wosid=t4ZLEfFwyh1mwvvvQp0TvM&woinst=12&ts=5anZ_n8EsoPR4BreX4T0dcRlC0cmx7Oy133qF0Jt3Kw.a

58. Ad esempio H. Knoch, *Die Tal als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur*, Hamburger Edition, Hamburg 2001; M.-A. Matard-Bonucci e É. Lynch, *La Libération des camps et le retour des déportés. L'histoire en souffrance*, Éditions Complexe, Bruxelles 1995; U. Weckel, *Liberated on Film. Images and Narratives of Camp Liberation in Historical Footage and Feature Films*, in «Research in Film and History», n. 2 (*Research, Debates and Projects 2.0*), novembre 2019, articolo disponibile online: https://film-history.org/issues/text/liberated-film-images-and-narratives-camp-liberation-historical-footage-and-feature

59. La fotografia citata è visibile sul sito del Museo dell'Ushmm: https://perspectives.ushmm.org/item/photograph-of-margaret-bourke-white-at-buchenwald

60. U. Weckel, *Beschämende Bilder. Deutsche Reaktionen auf alliierte Dokumentarfilme über befreite Konzentrationslager*, Franz Steiner, Stuttgart 2012.

61. Chéroux, *Memoria dei campi* cit., p. 108.

62. M. Hirsch, *Surviving Images. Holocaust Photographs and the Work of Postmemory*, in «The Yale Journal of Criticism», XIV (2001), n. 1, primavera, pp. 5-37.

63. Il numero di «Life» del 7 maggio 1945 con le fotografie dei campi di concentramento è consultabile online: https://books.google.it/books?id=8UkEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&q=&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

64. M. Bourke-White, *Portrait of Myself*, Simon and Schuster, New York 1963, p. 259.

65. La foto è visibile, insieme ad altre dello stesso Schwab, al seguente link: https://correspondent.afp.com/eric-schwab-photographing-unspeakable

66. Chéroux, *Memoria dei campi* cit.

67. Ne diamo un esempio per Dachau, in una fotografia del 29 aprile 1945 tratta dalla mostra *Les libérations des camps et le retour des déportés*: http://liberation-

camps.memorialdelashoah.org/zooms/208_AA_129J_1.html

68. La foto fu scattata da Don Onitz, fotografo dell'esercito americano. In cima alla porta di ingresso del lager, in piedi al centro, accanto alla bandiera, c'è Francisco Boix con la sua macchina fotografica. Prigioniero spagnolo, era stato assegnato al laboratorio fotografico del lager e riuscí a scattare clandestinamente diverse foto. La fotografia è visibile nel sito del Memoriale di Mauthausen e in quello dell'Ushmm: https://www.mauthausen-memorial.org/en/History/The-Mauthausen-Concentration-Camp-19381945/Liberation; https://collections.ushmm.org/search/catalog/pa5632
69. Chéroux, *Memoria dei campi* cit., pp. 114-15.
70. Sontag, *Sulla fotografia* cit.
71. Oltre alle foto scattate clandestinamente a Mauthausen dal prigioniero spagnolo Francisco Boix, anche alla liberazione, sono noti pochi altri casi di internati che riuscirono a fotografare illegalmente nei campi di concentramento. Gli esempi conosciuti di Dachau (Jean Brincheux e Rudolf Cisar), Buchenwald (Georges Angéli) o Ravensbrück (Joanna Szydłowska), quasi tutti però riferiti a momenti precedenti l'arrivo delle truppe alleate, sono analizzati da Cognet, *Éclats* cit. Le fotografie scattate dai prigionieri del Sonderkommando a Birkenau nel 1944, che abbiamo analizzato nel capitolo nono, rappresentano un caso a parte.

XI. QUANDO LE IMMAGINI DIVENTANO ICONE: ANNE FRANK E IL «BAMBINO DEL GHETTO DI VARSAVIA»

1. G. Anders, *Dopo «Holocaust», 1979*, trad. it. di S. Fabian, Bollati Boringhieri, Torino 2014, pp. 38-53.
2. *Secular Icons* è la definizione a cui fa riferimento la storica tedesca Cornelia Brink a proposito di immagini fortemente simboliche delle atrocità naziste e della Shoah. C. Brink, *Secular Icons. Looking at Photographs from Nazi Concentration Camps*, in «History and Memory», XII (2000), n. 1, pp. 135-50.
3. M. A. Mariani, *Primo Levi e Anna Frank. Tra testimonianza e letteratura*, Carocci, Roma 2018.
4. Ci sono diversi studi che hanno preso in esame queste due icone. Tra i piú recenti, B. Brutin, *Holocaust Icons in Arts. The Warsaw Ghetto Boy and Anne Frank*, De Gruyter, Berlin 2020.
5. Anneliese Marie (Anne) Frank (Francoforte, 12 giugno 1929 - campo di Bergen-Belsen, febbraio 1945) si trasferisce nel 1934 ad Amsterdam coi genitori e sua sorella maggiore Margot, per sfuggire alla politica antisemita del regime nazista. I Frank sono una famiglia ebrea tedesca abbastanza agiata, assimilata, non osservante. Ad Amsterdam, Otto Frank fonda una sua impresa, la Opekta, che vende un prodotto alimentare per la marmellata. Nel 1940 la Germania occupa i Paesi Bassi e la situazione degli ebrei si aggrava. Il 6 luglio 1942, i Frank entrano in clandestinità, trasferendosi in un piccolo alloggio ricavato nel retro dell'edificio dell'azienda famigliare, al numero 263 di Prinsengracht, dove poco tempo dopo si rifugiano altre quattro persone. Ad aiutarli, pochi fidati amici, tra i quali Miep Gies. Per due anni, Anne tiene un diario al quale affida le sue riflessioni sul presente e sul futuro. Il 4 agosto 1944, nel nascondiglio fanno irruzione la

polizia olandese e la Gestapo. I clandestini vengono arrestati, internati nel campo di transito di Westerbork e poi deportati ad Auschwitz con l'ultimo trasporto di ebrei partito dai Paesi Bassi il 3 settembre 1944. Agli inizi di novembre, Anne e la sorella maggiore Margot vengono trasferite a Bergen-Belsen, dove muoiono di tifo petecchiale e di stenti in data ignota, tra fine febbraio e inizi di marzo 1945. Subito dopo la perquisizione dell'Alloggio segreto, Miep Gies riesce a mettere in salvo il diario di Anne, con l'intenzione di restituirglielo alla fine della guerra. Sarà Otto Frank a riceverlo e a deciderne il destino. https://www.annefrank.org/en/anne-frank/who-was-anne-frank/chi-era-anne-frank/

6. La questione dei diritti d'autore del *Diario* di Anne Frank è molto controversa e dibattuta. Secondo le regole internazionali del copyright, dopo settant'anni dalla morte di un autore un'opera entra nell'ambito del pubblico dominio. Tuttavia, se per Anne Frank il periodo decorre dalla data presunta della sua morte a Bergen-Belsen (fine febbraio o marzo 1945), ci sono altri modi per calcolare i settant'anni: dalla prima pubblicazione olandese del 1947 o dalla data della prima edizione in ogni lingua di traduzione. In ogni modo, nel 2016 la Fondazione Anne Frank di Basilea (Anne Frank Fons), costituita nel 1963 da Otto Frank, ha intrapreso una causa legale contro la Casa di Anne Frank per impedirle di pubblicare integralmente gli scritti di Anne Frank, considerando il padre Otto, deceduto nel 1980, come coautore del *Diario* e quindi estendendo il periodo di tutela del diritto. D. Barnouw, *Il fenomeno Anne Frank*, trad. it. di G. Lauro, postfazione di M. Bucciantini, Hoepli, Milano 2022, p. 136.
7. https://www.31mag.nl/bufera-su-fumetto-con-anna-frank-sorridente-azienda-olandese-ritira-tazza-dal-mercato/ Tra altri esempi di volgare merchandising che proliferano su internet: la commercializzazione di cover dei telefoni iPhone con immagini e citazioni di Anne Frank (https://fineartamerica.com/profiles/serpent-films/shop/iphone+cases/anne+frank), o di costumi per Halloween o carnevale per interpretare Anne Frank. Nel 2017, un'azienda statunitense ha messo in vendita un abbigliamento per bambine con cui travestirsi da Anne Frank e «giocare a essere l'eroina della Seconda guerra mondiale». Sull'onda delle proteste, il vestito è stato ritirato, anche se risulta tuttora in commercio, ma pubblicizzato come quello di una «bambina durante la Seconda guerra mondiale»: https://www.105.net/news/tutto-news/240306/l-abito-di-anna-frank-in-vendita-per-la-festa-di-halloween--e-polemica-negli-stati-uniti.html
8. Anne Frank è sulla copertina della rivista «Time» del 14 giugno 1999, intitolata *100 Heroes and Icons of the 20th Century*: https://content.time.com/time/covers/asia/0,16641,19990614,00.html
9. F. Loiacono, *Anne Frank: dalla vita interrotta al simbolo pop*, in F. R. Recchia Luciani e C. Vercelli, *Pop shoah? Immaginari del genocidio ebraico*, il melangolo, Genova 2016, pp. 87-101.
10. I siti sono: per il Museo della Casa di Anne Frank di Amsterdam, https://www.annefrank.org, per la Fondazione Anne Frank di Basilea, https://www.annefrank.ch/en
11. La prima edizione del diario di Anne Frank fu pubblicata nel 1947 in Olanda per iniziativa di Otto Frank, col titolo originale scelto dall'autrice, *Het achterhuis* («La casa sul retro»). L'opera, con i tagli e gli adattamenti voluti dal padre, venne tradotta in molte lingue (Francia e Germania, 1950, Regno Unito e Stati Uniti, 1952). In Italia uscí nel 1957, con prefazione di Natalia

Ginzburg (trad. di A. Vita, Einaudi, Torino). Nel 2002, sempre presso Einaudi, apparve la prima edizione completa e critica delle tre versioni esistenti dell'opera (*I Diari di Anne Frank*, a cura dell'Istituto per la documentazione bellica dei Paesi Bassi, ed. it. a cura di F. Sessi, trad. it. di L. Pignatti): il testo originale scritto da Anne, la stesura preparata dalla stessa giovane autrice pensando a una pubblicazione e la versione adattata e parzialmente censurata da Otto Frank.

12. Sabato 14 luglio 1944, Anne Frank scrive: «Ecco che cos'è difficile in quest'epoca: gli ideali, i sogni e le belle aspettative non fanno neppure in tempo a nascere che già vengono colpiti e completamente devastati dalla realtà piú crudele. È molto strano che io non abbia abbandonato tutti i miei sogni perché sembrano assurdi e irrealizzabili. Invece me li tengo stretti, nonostante tutto, perché credo tuttora all'intima bontà dell'uomo» (A. Frank, *Diario. L'Alloggio segreto, 12 giugno 1942 - 1º agosto 1944*, a cura di O. Frank e M. Pressler, trad. it. di L. Pignatti, ed. it. e appendice a cura di F. Sessi, Einaudi, Torino 2014, p. 307). Si tratta di uno dei passaggi piú citati del *Diario*.
13. F. Goodrich e A. Hackett, *Il diario di Anne Frank. Riduzione teatrale*, trad. it. di A. Serra, Einaudi, Torino 1997, p. 122.
14. C. Ozick, *Who Owns Anne Frank?*, in «The New Yorker», 28 settembre 1997, articolo disponibile online: https://www.newyorker.com/magazine/1997/10/06/who-owns-anne-frank. Si veda anche Id., *Di chi è Anne Frank?*, trad. it. di C. Spaziani, La nave di Teseo, Milano 2019.
15. L'edizione in inglese del *Diario* che uscí nel 1952 nel Regno Unito e negli Stati Uniti reca in copertina come titolo: *Anne Frank: The Diary of a Young Girl. An Extraordinary Document of Adolescence*. Due anni prima, nella copertina dell'edizione tedesca *Das Tagebuch der Anne Frank. 14 Juni 1942 - 1 August 1944* (Lambert Schneider, Heidelberg 1950) non compare una foto dell'autrice, ma una breve descrizione in cui si legge: «Il libro ha poco a che fare con la "politica" e molto con le persone dei nostri giorni. Non si tratta del destino casuale di una famiglia, ma di un documento valido per tutti e del dono dolce-amaro creato per noi da una bambina».
16. La famiglia di Anne Frank non era religiosa in senso osservante, ma faceva parte della buona borghesia ebraica tedesca che poteva considerarsi del tutto integrata e assimilata, fino all'avvento del nazismo. Non che i Frank avessero completamente abbandonato l'ebraismo, ma lo vivevano rispettando solo alcune delle festività e usanze principali. Proprio perché discreta e marginale nella vita quotidiana, la componente ebraica di Anne Frank è stata messa in secondo piano, oscurata fino a dimenticare quanto fosse connessa alle ragioni che la esclusero dalla società e le impedirono di vivere.
17. Digitando su Google Immagini «First edition Anne Frank's Diary» si possono vedere le due fotografie utilizzate nelle copertine delle prime edizioni del diario.
18. *Il diario di Dawid Rubinowicz*, trad. it. di F. Lucentini e I. Paolucci, Einaudi, Torino 2000.
19. P. Levi, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino 1986, p. 42.
20. La prima statua di Anne Frank al Madame Tussauds di Amsterdam (1970) è visibile su questo sito: https://www.imago-images.de/st/0163375417

21. https://www.flickr.com/photos/robertawb/13465016804
22. https://www.dreamstime.com/annelies-marie-frank-was-german-born-jewish-diarist-one-most-discussed-jewish-victims-holocaust-gained-fame-image139019578. Ringrazio il Madame Tussauds di Amsterdam per aver condiviso queste informazioni. Intervista di Laura Fontana, luglio 2023.
23. La statua di Anne Frank al Tussauds di Vienna è visibile sul sito del museo: https://www.madametussauds.com/wien/en/what-s-inside/world-war-ii/anne-frank/
24. La statua di Anne Frank al Madame Tussauds di Berlino è visibile facilmente in rete, ad esempio a corredo dell'articolo di K. K. Ferguson, *Madame Tussauds Unveils Anne Frank Wax Figure*, in «Der Spiegel», 9 marzo 2012: https://www.spiegel.de/international/germany/image-of-a-young-girl-madame-tussauds-unveils-anne-frank-wax-figure-a-820411.html#fotostrecke-beb561b8-0001-0002-0000-000000079692
25. Intervista a Nina Zerbe, portavoce del Madame Tussauds di Berlino, in Ferguson, *Madame Tussauds Unveils Anne Frank Wax Figure* cit.: «We want our visitors, and children in particular, to feel an emotional connection with the figure, rather than to feel that they're in a history class» («Vogliamo che i nostri visitatori, e i bambini in particolare, sentano un legame emotivo con la figura, piuttosto che sentire di assistere a una lezione di storia»).
26. K. Mickiewicz, *Simon Fujiwara's Likeness. The Commodification of Anne Frank, a Holocaust Victim*, in «The Golovin», History of Art Department Blog, 10 giugno 2021, articolo disponibile online: https://thegolovine.wordpress.com/2021/06/10/simon-fujiwaras-likeness-the-commodification-of-anne-frank-a-holocaust-victim/
27. I dettagli dell'installazione artistica di Simon Fujiwara sono visibili in questo sito: https://www.estherschipper.com/artists/101-simon-fujiwara/works/18963/
28. M. A. Mariani, *Anna Frank e la sua vita postuma*, in «Antinomie. Scritture e immagini», 27 gennaio 2020, articolo disponibile online: https://antinomie.it/index.php/2020/01/27/anna-frank-e-la-sua-vita-postuma/
29. M. Serafini, *Anne Frank "hipster": il simbolo della Shoah può diventare un'icona pop?*, in «Corriere della Sera», 17 ottobre 2013, articolo disponibile online: https://27esimaora.corriere.it/articolo/anna-frank-hipster-il-simbolo-della-shoah-puo-diventare-unicona-pop/
30. Il personaggio della gattina Hello Kitty venne creato nel 1974 dalla disegnatrice giapponese Shimizu Yuko. Va ricordato che Anne Frank inventò l'amica immaginaria Kitty, alla quale scriveva nel suo diario. Sul fenomeno della «carineria» di Anne Frank si veda N. Kato, *From Anne Frank to Hello Kitty*, in «The New York Times», 12 marzo 2014, articolo disponibile online: https://www.nytimes.com/2014/03/13/opinion/kato-from-anne-frank-to-hello-kitty.html
31. Frank, *Diario* cit., p. 307.
32. E. Schnabel, *Anne Frank. Un racconto-documento*, trad. it. di G. Bergaglio, Modern Publishing House, Milano 2008 (l'edizione originale è del 1958); W. Lindwer, *Gli ultimi sette mesi di Anne Frank. Una storia che ha inizio dove il diario drammaticamente si interrompe*, prefazione di E.

Toaff, trad. it. di F. Paris, Newton Compton, Roma 1989.

33. La rivolta del ghetto di Varsavia fu l'episodio piú importante della Resistenza ebraica armata durante la Shoah, ricordato in Israele come il giorno piú importante della Shoah, proprio perché eroico. L'insurrezione scoppiò il 19 aprile 1943, alla vigilia della Pasqua ebraica e si concluse il 16 maggio con la distruzione totale del quartiere ordinata dal generale SS Jürgen Stroop. Il bilancio delle vittime fu impressionante: secondo le fonti naziste, circa 7000 ebrei furono uccisi o si suicidarono durante i combattimenti (il giovane capo della rivolta Mordechaj Anielewicz, ventiquattro anni, si tolse la vita l'8 maggio), altri 7000 furono deportati e uccisi nelle camere a gas di Treblinka, mentre i rimanenti 42 000 ebrei furono trasferiti nel campo di concentramento di Majdanek, dove la maggioranza venne poi assassinata, o nei campi di lavoro forzato di Poniatowa, Trawniki, Budzyń e Kraśnik (Polonia). Degli ebrei insorti, un piccolo gruppo riuscí a evadere dal ghetto attraverso le fogne; tra loro Marek Edelman, insieme a un numero imprecisato di civili. B. Engelking e J. Leociak, *The Warsaw Ghetto. A Guide to the Perished City*, Yale University Press, New Haven - London 2009.
34. Informazioni tratte dall'articolo di F. Diwan e M. Bendayan, *Galli della Loggia: «Basta col Giorno della Memoria, basta coi ricordi banalizzati»*, in «Bet Magazine Mosaico» (giornale della Comunità ebraica di Milano), 22 gennaio 2011, disponibile online: https://www.mosaico-cem.it/attualita-e-news/italia/basta-col-giorno-della-memoria-basta-coi-ricordi-banalizzati-parla-lo-storico-galli-della-loggia/
35. F. Rousseau, *Il bambino di Varsavia. Storia di una fotografia*, trad. it. di F. Grillenzoni, Laterza, Roma-Bari 2014, p. 152.
36. La fotografia del bambino ebreo nel ghetto di Varsavia è stata utilizzata anche nell'ambito del conflitto arabo-israeliano per denunciare le sofferenze dei bambini palestinesi.
37. *The Diary of Dawid Rubinowicz*, Creative Options, Edmonds (Washington) 1982. Il libro è fuori commercio, ma compare sul sito di Amazon: https://www.amazon.com/Diary-Dawid-Rubinowicz-English-Polish/dp/0938106031
38. Se lo chiede Frédéric Rousseau nel suo saggio *Il bambino di Varsavia* cit.
39. Il Rapporto Stroop è dettagliatamente descritto sul sito dell'Unesco, sulla base delle informazioni fornite dall'Instytut Pamięci Narodowej (Ipn), l'Istituto polacco della memoria nazionale di Varsavia. Nel 2017, il documento è stato inserito nel registro Memory of the World: https://www.unesco.org/en/memory-world/jurgen-stroops-report
40. P. Batorski, *April 19, 1943. Warsaw Ghetto Uprising through the Eyes of Survivors*, 19 aprile 2021, articolo pubblicato sul sito dell'Emanuel Ringelblum Jewish Historical Institute di Varsavia: https://www.jhi.pl/en/articles/april-19-1943-the-warsaw-ghetto-uprising,3088#_ftn1
41. Il Rapporto Stroop integrale (relazione e album fotografico) è pubblicato dall'Ipn: https://pamiec.pl/ftp/ilustracje/Raport_STROOPA.pdf
42. Copie del rapporto, anche se con alcune diversità nella disposizione delle fotografie, sono conservate anche presso lo Yad Vashem di Gerusalemme e l'Ushmm di Washington.
43. Nel 1960 viene pubblicato per la prima volta il Rapporto Stroop: informazione tratta da

Rousseau, *Il bambino di Varsavia* cit., p. 99.

44. *Ibid.*, p. 104.

45. Sono stati fatti i nomi di Arthur Domb Semiontek, Israel Rondel, Tsvi Nussbaum, senza poter accertare in maniera definitiva l’identità del bambino.

Bibliografia

FONTI DI ARCHIVIO CONSULTATE

Archivi di Stato del Baden-Württemberg (Landesarchiv Baden-Württemberg), Stoccarda, Germania

Archivi di Stato del Nordrhein-Westfalen (Landesarchiv Nordrhein-Westfalen), Duisburg-Detmold-Münster, Germania (per l'album di Kurt Franz)

Archivi di Stato di Łódź (Archiwum Państwowe w Łodzi), Polonia

Archivi federali tedeschi (Bundesarchiv), Coblenza-Berlino, Germania

Archivio della Casa dei combattenti del ghetto (Ghetto Fighters' House Archive), Lohamei Hagetaot, Israele

Archivio municipale di Lörrach (Stadtarchiv Lörrach), Germania

Archivio municipale di Monaco (Stadtarchiv Münich), Germania

Arolsen Archives, Bad Arolsen, Germania (in particolare per il progetto #LastSeen, il portale https://atlas.lastseen.org/en)

Art Gallery of Ontario, Toronto, Canada (per la collezione delle fotografie di Henryk Ross nel ghetto di Łódź)

Casa di Anne Frank (Anne Frank Huis), Amsterdam, Paesi Bassi

Deutsches Historisches Museum, Berlino, Germania

Estonian Institute of Historical Memory (Eesti Mälu Instituut), Tallinn, Estonia

Fondazione Anne Frank (Anne Frank Fons), Basilea, Svizzera

Fondazione Cdec (Centro di documentazione ebraica contemporanea), Milano, Italia (Digital Library)

Fondazione del Memoriale di Buchenwald (Stiftung Gedenkstätten Buchenwald und Mittelbau-Dora), Weimar, Germania (per la foto di Georges Angéli)

Institute for Jewish Research (Yivo), New York, Stati Uniti

Istituto polacco della memoria nazionale (Instytut Pamięci Narodowej, Ipn), Varsavia, Polonia (per il Rapporto Stroop)

Jüdisches Museum Frankfurt, Francoforte s. M., Germania (per la collezione delle fotografie di Walter Genewein nel ghetto di Łódź)

Mémorial de la Shoah, Parigi, Francia

Memoriale e museo Sachsenhausen (Gedenkstätte und Museum Sachsenhausen),

Oranienburg, Germania (per l’album di Karl Otto Koch)
Memoriale Ravensbrück (Gedenkstätte Ravensbrück), Fürstenberg/Havel, Germania
Museo regionale di Tomaszów Lubelski (Muzeum Regionalne im. dr. Janusza Petera), Polonia
Museo statale di Auschwitz-Birkenau (Miejsce Pamięci i Muzeum Auschwitz-Birkenau), Oświęcim, Polonia
The National Archives, Washington DC, Stati Uniti
Niod (Instituut voor Oorlogs-, Holocaust- en Genocidestudies / Institute for War, Holocaust and Genocide), Amsterdam, Paesi Bassi
United States Holocaust Memorial Museum (Ushmm), Washington DC, Stati Uniti
The Wiener Holocaust Library, Londra, Regno Unito (in particolare per le fotografie del pogrom di Lvov)
Yad Vashem, Gerusalemme, Israele

CATALOGHI FOTOGRAFICI E STUDI MONOGRAFICI SU UNA FOTOGRAFIA O UNA COLLEZIONE DI FOTOGRAFIE

Bruttmann, T., Hördler, S. e Kreutzmüller, C. (a cura di), *Un album d’Auschwitz. Comment les nazis ont photographié leurs crimes*, Seuil, Paris 2023.
Busch, C., Hördler, S. e Van Pelt, R. J. (a cura di), *Das Höcker-Album. Auschwitz durch die Linse der SS*, wbg Academic, Darmstadt 2020.
Chéroux, C. (a cura di), *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d’extermination nazis (1933-1999)*, Marval, Paris 2001; ed. it. *Memoria dei campi. Fotografie dei campi di concentramento e di sterminio nazisti (1933-1999)*, Contrasto, Roma 2001.
Clerc, J.-B., *Deux minutes et quatorze secondes. Une exécution de Juifs filmée en 1941 et son usage dans les documentaires d’histoire*, Livreo-Alphil, Neuchâtel 2024.
Cüppers, M. *et alii*, *Fotos aus Sobibor. Die Niemann-Sammlung zu Holocaust und Nationalsozialismus*, a cura del Bildungswerk Stanisław Hantz e della Forschungsstelle Ludwigsburg der Universität Stuttgart, Metropol, Berlin 2020.
– Lepper, A. e Matthäus, J. (a cura di), *From «Euthanasia» to Sobibor. An SS Officer’s Photo Collection*, Indiana University Press, Bloomington 2022.
Dabba Smith, F. (a cura di), *My Secret Camera. Life in the Lodz Ghetto. Photographs by Mendel Grossman*, Gulliver Books, New York 2000.
Desbois, P., *La Shoah par balles. La mort en plein jour*, prefazione di D. Peschanski, Plon, Paris 2019.
Filmer la guerre. 1941-1946. Les Soviétiques face à la Shoah, catalogo della mostra a

cura di V. Pozner, A. Sumpf e V. Voisin, Parigi, Mémorial de la Shoah, 6 gennaio - 27 settembre 2015, Mémorial de la Shoah, Paris 2015.

Flashes of Memory. Photography in the Holocaust, Yad Vashem, Jerusalem 2018.

Fredj, J. (a cura di), *Regards sur les ghettos. Scenes from the Ghettos*, Édition Mémorial de la Shoah, Paris 2013.

Fresco, N., *On the Death of Jews. Photographs in History*, trad. dal francese di S. Clift, Berghahn, New York - Oxford 2021.

Grossman, M., *With a Camera in the Ghetto*, Ghetto Fighters' House and HaKibbutz Hameuchad Publishing House, Lochamei HaGeta'ot 1970.

Gutman, I. e Guterman, B. (a cura di), *The Auschwitz Album*, Ktav Publishing House, New York 1981; ed. it. I. Gutman, B. Guterman e M. Pezzetti (a cura di), *Album Auschwitz*, trad. it. di D. Cavallini, introduzione di A. Shalev, Einaudi, Torino 2008.

Hesse, K. e Nachama, A. (a cura di), *«Vor aller Augen». Die Deportation der Juden und die Versteigerung ihres Eigentums. Fotografien aus Lörrach 1940* / *«In Plain Sight». The Deportation of the Jews and the Auctioning of Their Property. Photos from Lörrach 1940*, Hentrich & Hentrich, Berlin 2018 («Topographie des Terrors», 2).

Heydecker, J. J., *The Warsaw Ghetto. A Photographic Record 1941-1944*, St. Martins Pr, Stuttgart 1990; trad. it. di R. Muratore, *Il ghetto di Varsavia. Cento foto scattate da un soldato tedesco nel 1941*, Giuntina, Firenze 2000.

Kinzel, T., *Im Fokus der Kamera. Fotografien aus dem Getto Lodz*, Metropol, Berlin 2021.

Kok, R. e Somers, E., *The Persecution of the Jews in Photographs. The Netherlands 1940-1945*, catalogo della mostra, W Books, Amsterdam 2019.

Łódź Ghetto Album. Photographs by Henryk Ross selected by Martin Parr e Timothy Brus, testi di T. Weber, prefazione di R. J. Van Pelt, Chris Boot, London 2004.

Loewy, H. e Schoenberner, G., *«Unsere einziger Weg ist Arbeit». Das Ghetto in Łódź 1940-1944*, catalogo della mostra, Löcker, Wien 1990.

Loose, I. e Lutz, T. (a cura di), *Das Gesicht des Gettos. Bilder jüdischer Photographen aus dem Getto Litzmannstadt 1940-1944* / *The Face of the Ghetto. Pictures Taken by Jewish Photographers in the Litzmannstadt Ghetto 1940-1944*, Stiftung Topographie des Terrors, Berlin 2010.

Nagiscarde, S., Agostini, M.-É. e Fillon, N. (a cura di), *August Sander. Persécutés/Persécuteurs des hommes XX^e siècle*, Édition Mémorial de la Shoah, Paris 2018.

Reifahrt, D. e Schmidt-Linsenhoff, V., *Die Kamera der Täter*, in H. Heer e K. Naumann (a cura di), *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941-1944*, catalogo della mostra sui crimini della Wehrmacht a cura dell'Hamburger Institut

für Sozialforschung, Hamburger Edition, Hamburg 1995.
Rousseau, F., *L'enfant juif de Varsovie. Histoire d'une photographie*, Seuil, Paris 2009; trad. it. di F. Grillenzoni, *Il bambino di Varsavia. Storia di una fotografia*, Laterza, Roma-Bari 2014.
Scharf, R. F., *In the Warsaw Ghetto: Summer 1941. Photographs by Willy Georg with Passages from Warsaw Ghetto Diaries*, Aperture, New York 1993.
Schnepf-Kołacz, Z. e Engelking, B., *Around Us a Sea of Fire. The Fate of Jewish Civilians during the Warsaw Ghetto Uprising*, catalogo della mostra, Polin Museum, Warsaw 2023.
Schwarberg, G., *In the Ghetto of Warsaw. Heinrich Jöst's Photographs*, Steidl Verlag, Göttingen 2001.
Sutnik, M.-M. e Teitelbaum, M., *Memory Unearthed. The Lodz Ghetto Photographs of Henryk Ross*, Art Gallery of Ontario, Toronto 2015.
Świebocka, T. (a cura di), *Auschwitz. A History in Photographs*, trad. dal polacco di C. Wilsac, Indiana University Press, Bloomington 1993.

OPERE IN VOLUME

Altınay, A. G. e Pető, A., *Gendered Wars, Gendered Memories. Feminist Conversations on War, Genocide and Political Violence*, Routledge, Oxon - New York 2016.
Anders, G., *Nach «Holocaust» 1979*, in Id., *Besuch im Hades*, C. H. Beck, München 1979 e 1997; trad. it. di S. Fabian, *Dopo «Holocaust», 1979*, prefazione di D. Bidussa, postfazione di S. Fabian, Bollati Boringhieri, Torino 2014.
Arad, Y., *Belzec, Sobibor, Treblinka. The Operation Reinhard. Death Camps*, Indiana University Press, Bloomington 1987.
– Gutman, Y. e Margaliot, A. (a cura di), *Documents on the Holocaust. Selected Sources on the Destruction of the Jews of Germany and Austria, Poland, and the Soviet Union*, Yad Vashem, Jerusalem 1981.
Arendt, H., *Eichmann in Jerusalem. A Report on Banality of Evil*, Viking Press, New York 1963; trad. it. di P. Bernardini, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, Feltrinelli, Milano 1964 e 2023.
Barnouw, D., *Het Fenomeen Anne Frank*, Bert Bakker, Amsterdam 2012; trad. it. di G. Lauro, *Il fenomeno Anne Frank*, postfazione di M. Bucciantini, Hoepli, Milano 2022.
Barthes, R., *La chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard - Seuil - Cahiers du cinéma, Paris 1980; trad. it. di R. Guidieri, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980 e 2003.

Bartosik, I., *Witnesses from the Pit of the Hell. History of the Auschwitz Sonderkommando*, Auschwitz-Birkenau State Museum, Oświęcim 2022.
– e Willma, A. (a cura di), *Ja z krematorium Auschwitz. Rozmowa z Henrykiem Mandelbaumen, byłym więźniem Sonderkommando w KL Auschwitz*, Media Regionalne Sp. z o.o., II Oddział w Bydgoszczy 2009; trad. it. di A. L. Guglielmi Miszerak, *Io dal crematorio di Auschwitz. Intervista a Henryk Mandelbaum, ex prigioniero membro del Sonderkommando nel KL-Auschwitz*, Museo Statale di Auschwitz-Birkenau, Oświęcim 2011.
Bathrick, D., Prager, B. e Richardson, M. D. (a cura di), *Visualizing the Holocaust. Documents, Aesthetics, Memory*, Cadmen House, Rochester (N.Y.) 2008.
Baxter, I., *Nazi Concentration Camps Commandants 1933-1945. Rare Photographs from Wartime Archive*, Pen & Sword Military, Barnsley 2014.
Bensoussan, G., *Europe. Une passion génocidaire. Essai d'histoire culturelle*, Mille et Une Nuits - Fayard, Paris 2006; trad. it. di F. Sessi, C. Saletti e L. Di Genio, *Genocidio. Una passione europea*, a cura di F. Sessi, Marsilio, Venezia 2009.
Berg, M., *Warsaw Ghetto. A Diary*, L. B. Fischer, New York 1945; trad. it. di M. Martone, *Il ghetto di Varsavia. Diario (1939-1944)*, a cura di F. Sessi, Einaudi, Torino 2009.
Berger, S., *Experten der Vernichtung: das T4-Reinhardt-Netzwerk in den Lagern Bełżec, Sobibor und Treblinka*, Hamburger Edition, Hamburg 2014.
Bourke-White, M., *Portrait of Myself*, Simon and Schuster, New York 1963.
Brink, C., *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945*, Akademie, Berlin 1998.
Browning, C. R., *The Path to Genocide. Essays on Launching the Final Solution*, Cambridge University Press, Cambridge 1992; trad. it. di G. Bernardi, *Verso il genocidio. Come è stata possibile la «soluzione finale»*, il Saggiatore, Milano 1998.
Brutin, B., *Holocaust Icons in Arts. The Warsaw Ghetto Boy and Anne Frank*, De Gruyter, Berlin 2020.
Buettner, A., *Holocaust Images and Picturing Catastrophe. The Cultural Politics of Seeing*, Routledge, New York 2011.
Burrin, P., *Ressentiment et apocalypse. Essai sur l'antisémitisme nazi*, Seuil, Paris 2004; trad. it. di G. Secco Suardo, *L'antisemitismo nazista*, Bollati Boringhieri, Torino 2004.
Chapoutot, J., *La Révolution culturelle nazie*, Gallimard, Paris 2017; trad. it. di L. Falaschi, *La rivoluzione culturale nazista*, Laterza, Roma-Bari 2019.
– *Libres d'obéir. Le management, du nazisme à aujourd'hui*, Gallimard, Paris 2020; trad. it. di D. Sacchi, *Nazismo e management. Liberi di obbedire*, Einaudi, Torino 2021.

Chare, N. e Williams, D., *The Auschwitz Sonderkommando. Testimonies, Histories, Representations*, Palgrave Mcmillian, Cham 2019.
Cognet, C., *Éclats. Prises de vue clandestines des camps nazis*, premessa di A. Wieviorka, Seuil, Paris 2019.
Confino, A., *A World without Jews. The Nazi Imagination from Persecution to Genocide*, Yale University Press, New Haven 2015; trad. it. di A. Catania, *Un mondo senza ebrei. L'immaginario nazista dalla persecuzione al genocidio*, Mondadori, Milano 2017.
Corni, G., *I ghetti e l'Olocausto*, in M. Cattaruzza, M. Flores, S. L. Sullam ed E. Traverso (a cura di), *Storia della Shoah*, vol. I: *La crisi dell'Europa e lo sterminio degli ebrei*, Utet, Torino 2005.
Crippa, L. e Onnis, M., *Il fotografo di Auschwitz. «Il mondo deve sapere»*, Piemme, Milano 2013.
Czech, D. *et alii*, *Auschwitz 1940-1945. Central Issues in the History of the Camp*, a cura di W. Długoborski e F. Piper, vol. V: *Epilogue*, Auschwitz-Birkenau State Museum, Oświęcim 2000.
De Luna, G., *Il corpo del nemico ucciso. Violenza e morte nella guerra contemporanea*, Einaudi, Torino 2006.
Didi-Huberman, G., *Images malgré tout*, Les Éditions de Minuit, Paris 2004; trad. it. di D. Tarizzo, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina, Milano 2005.
– *Écorces*, Les Éditions de Minuit, Paris 2011; trad. it. di A. Trocchi, *Scorze*, nottetempo, Roma 2014.
Edelman, M., *I była miłość w getcie*, Świat Książki, Ożarów Mazowiecki 2009; trad. it. di L. Ryba, *C'era l'amore nel ghetto*, a cura di W. Goldkorn, L. Ryba e A. Sofri, prefazione di W. Goldkorn e A. Sofri, Sellerio, Palermo 2009.
Engelking, B. e Leociak, J., *The Warsaw Ghetto. A Guide to the Perished City*, Yale University Press, New Haven - London 2009.
Ezergailis, A., *The Holocaust in Latvia, 1941-1944. The Missing Center*, The Historical Institute of Latvia - United States Holocaust Memorial Museum, Riga - Washington 1996.
Fontana, L., *Gli Italiani ad Auschwitz (1943-1945). Deportazioni, «Soluzione finale», lavoro forzato. Un mosaico di vittime*, Museo Statale di Auschwitz-Birkenau, Oświęcim 2021.
Frank, A., *Diario. L'Alloggio segreto, 12 giugno 1942 - 1° agosto 1944*, a cura di O. Frank e M. Pressler, trad. it. di L. Pignatti, ed. it. e appendice a cura di F. Sessi, Einaudi, Torino 2014.
Friedländer, S., *Den Holocaust beschreiben. Auf dem Weg zu einer integrierten Geschichte*, Wallstein Verlag, Weimar 2007; trad. it. di S. Deon, *Aggressore e vittima. Per una storia integrata dell'Olocausto*, postfazione di N. Frei, Laterza,

Roma-Bari 2009.
Fröhlich, E. (a cura di), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Sämtliche Fragmente*, I/4: *1.1.1940-8.7.1941*, De Gruyter Saur, München 1987.
Gigliotti, S., *The Train Journey. Transit, Captivity, and Witnessing in the Holocaust*, Berghahn Books, New York - Oxford 2009.
Goodrich, F. e Hackett, A., *The Play of the Diary of Anne Frank*, Heinemann, Oxford 1995; trad. it. di A. Serra, *Il diario di Anna Frank. Riduzione teatrale*, Einaudi, Torino 1997.
Gradowski, Z., *Au coeur de l'enfer. Document écrit d'un Sonderkommando d'Auschwitz (1944)*, a cura di P. Mesnard e C. Saletti, Kimé, Paris 2001; trad. it. di A. Schaumann Wolkowicz, *Sonderkommando. Diario di un crematorio di Auschwitz, 1944*, Marsilio, Venezia 2021.
– *Mi trovo nel cuore dell'inferno. Manoscritti di un prigioniero del Sonderkommando trovati ad Auschwitz*, trad. it. di A. Lancellotti, Museo Statale di Auschwitz-Birkenau, Oświęcim 2017.
Guerin, F., *Through Amateur Eyes. Film and Photography in Nazi Germany*, University of Minnesota, Minneapolis 2012.
Guerra, M., *Il suo sguardo nei miei occhi*, in Id., *Il limite dello sguardo. Oltre i confini delle immagini*, Raffaello Cortina, Milano 2020.
Halthof, M., *Polish Film and the Holocaust. Politics and Memory*, Berghahn Books, Oxford - New York 2012.
Hausser-Gans, M., *Treblinka 1942-1943. Une usine à produire des morts juifs dans la forêt polonaise*, Calmann-Lévy, Paris 2019.
Hilberg, R., *The Destruction of the European Jews*, Quadrangle Books, Chicago 1961; trad. it. di F. Sessi e G. Guastalla, *La distruzione degli ebrei d'Europa*, a cura di F. Sessi, Einaudi, Torino 1995.
– *Perpetrators Victims Bystanders. The Jewish Catastrophe, 1933-1945*, HarperCollins, New York 1992; trad. it. di D. Panzieri, *Carnefici, vittime, spettatori. La persecuzione degli ebrei (1933-1945)*, Mondadori, Milano 1994.
Hirsch, M. e Kacandes, I. (a cura di), *Teaching the Representation of the Holocaust*, The Modern Language Association of America, New York 2004.
Horwitz, G. J., *In the Shadow of Death. Living Outside the Gates of Mauthausen*, The Free Press, New York 1990; trad. it. di G. Genovese, *All'ombra della morte. La vita quotidiana attorno al campo di Mauthausen*, Marsilio, Venezia 1994.
Klee, E., Dreßen, W. e Rieß, V. (a cura di), *«Schöne Zeiten». Judenmord aus der Sicht der Täter und Gaffer*, S. Fischer, Frankfurt a. M. 1988; trad. it. di P. Buscaglione Candela, *«Bei tempi». Lo sterminio degli ebrei raccontato da chi l'ha eseguito e da chi stava a guardare*, Giuntina, Firenze 2005.
Klein, P., *Die «Gettoverwaltung Litzmannstadt» 1940-1944. Eine Dienststelle im*

Spannungsfeld von Kommunalbürokratie und staatlicher Verfolgungspolitik, Hamburger Edition, Hamburg 2009.
Knoch, H., *Die Tal als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur*, Hamburger Edition, Hamburg 2001.
Kuwalek, R., *Belzec. Le premier centre de mise à mort*, Calmann-Lévy, Paris 2013.
Langbein, H., *Menschen in Auschwitz*, Europaverlag, München 1972; trad. it. di D. Ambroset, *Uomini ad Auschwitz. Storia del piú famigerato campo di sterminio nazista*, prefazione di P. Levi, Mursia, Milano 2011.
Lehnstaedt, S., *Le Coeur de la Shoah. Bełżec, Sobibór, Treblinka et l'«Aktion Reinhardt»*, L'Asbl Mémoire d'Auschwitz, Bruxelles 2020.
Levi, P., *Se questo è un uomo*, postfazione di C. Segre, Einaudi, Torino 1958; poi 2014.
– *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino 1986.
– *Cosí fu Auschwitz. Testimonianze 1945-1986*, con L. De Benedetti, a cura di F. Levi e D. Scarpa, Einaudi, Torino 2015.
Levin, A., *A Cup of Tears. A Diary of the Warsaw Ghetto*, a cura di A. Polonsky, Fontana/Collins, London 1990; trad. it. di G. Mohlo, *Una coppa di lacrime. Diario dal ghetto di Varsavia*, il Saggiatore, Milano 1993. (Un'edizione polacca molto ridotta, tradotta dal testo originale redatto in ebraico e yiddish da A. Rutkowski, venne pubblicata in «Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego», 1956, nn. 19-20; 1957, nn. 21-24; 1958, n. 25).
Lindeperg, S., *La Voie des images. Quatre histoires de tournage au printempsété 1944*, Verdier, Lagrasse 2013.
Lindwer, W., *De laatste zeven maanden. Vrouwen in het spoor van Anne Frank*, Gooi & Sticht, Utrecht 1988; trad. it. di F. Paris, *Gli ultimi sette mesi di Anne Frank. Una storia che ha inizio dove il diario drammaticamente si interrompe*, prefazione di E. Toaff, Newton Compton, Roma 1995.
Longerich, P., *«Davon haben wir nichts gewusst!» Die Deutschen und die Judenverfolgung 1933-1945*, Siedler, München 2006.
Lower, W., *The Ravine. A Family, a Photograph, a Holocaust Massacre Revealed*, Mariner Books, Boston 2021; trad. it. di R. Zuppet, *Il massacro. L'orrore nazista raccontato in un'immagine*, Rizzoli, Milano 2021.
Magilow, D. H. e Silverman, L., *Holocaust Representations in History. An Introduction*, Bloomsbury Academic, Bloomsbury 2015.
Mariani, M. A., *Primo Levi e Anna Frank. Tra testimonianza e letteratura*, Carocci, Roma 2018.
Mark, B., *Des voix dans la nuit. La Résistance juive à Auschwitz-Birkenau*, prefazione di E. Wiesel, Plon, Paris 1982.
Marrus, M. R., *The Holocaust in History*, University Press of New England,

Hanover-London 1987; trad. it. di E. J. Mannucci, *L'olocausto nella storia*, il Mulino, Bologna 1994.
Matard-Bonucci, M.-A. e Lynch, É., *La Libération des camps et le retour des déportés. L'histoire en souffrance*, Éditions Complexe, Bruxelles 1995.
Megargee, G. P. (a cura di), *Encyclopedia of Camps and Ghettos, 1933-1945*, vol. I: *Early Camps, Youth Camps, and Concentration Camps and Subcamps under the SS-Business Administration Main Office (Wvha)*, The United States Holocaust Memorial Museum, Indiana University Press, Bloomington 2009.
Mesnard, P. (a cura di), *Sonderkommando et Arbeitsjuden. Les travailleurs forcés de la mort*, atti del convegno omonimo organizzato dalla Fondation Auschwitz di Bruxelles, 23-25 maggio 2013, Kimé, Bruxelles 2015.
Mignemi, A., *Lo sguardo e l'immagine. Le fotografie come documento storico*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.
Milton, S., *In Fitting Memory. The Art and Politics of Holocaust Memorials*, Wayne State University Press, Detroit 1991.
Minuz, A., *La Shoah e la cultura visuale. Cinema, memoria, spazio pubblico*, Bulzoni, Roma 2010.
Mostowicz, A., *With a Yellow Star and a Red Cross. A Doctor in the Lodz Ghetto*, Vallentine Mitchell, Chicago 2005.
Müller, F., *Trois ans dans une chambre à gaz d'Auschwitz. Le témoignage de l'un des seuls rescapés des commandos spéciaux*, Pygmalion, Paris 1980.
Ozick, C., *Di chi è Anne Frank?*, trad. it. di C. Spaziani, La nave di Teseo, Milano 2019.
Paul, G., *Bilder einer Diktatur. Zur Visual History des Dritten Reiches*, Wallstein, Göttingen 2020.
Perrin, A. e Lanzmann, C. (a cura di), *Les cahiers d'Alter Fajnzylberg. Ce que j'ai vu à Auschwitz*, Éditions des Rosiers, Paris 2016.
Pobbe, A. V., *Un manager del Terzo Reich. Il caso Hans Biebow*, Laterza, Roma-Bari 2023.
Poliakov, L., *Le Bréviaire de la haine. Le III^e Reich et les Juifs*, prefazione di F. Mauriac, Calmann-Lévy, Paris 1951; trad. it. di A. M. Levi, *Il nazismo e lo sterminio degli ebrei*, prefazione di F. Mauriac, Einaudi, Torino 1955.
Porat, D., *The Boy. A Holocaust Story*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2010; trad. it. di S. Galli, *Il bambino. Varsavia 1943. Fuga impossibile dall'orrore nazista*, Rizzoli, Milano 2013.
Pressac, J.-C., *Auschwitz. Technique and Operation of the Gas Chambers*, The Beate Klarsfeld Foundation, Paris 1989 di cui è disponibile online un estratto: https://phdn.org/archives/holocaust-history.org/auschwitz/pressac/technique-and-operation/page424.shtml

– *Les crématoires d'Auschwitz. La machinerie du meurtre de masse*, Cnrs Éditions, Paris 1993; trad. it. di M. Chamla, *Le macchine dello sterminio. Auschwitz 1941-1945*, Feltrinelli, Milano 1994.

Rajchman, C., *Je suis le dernier Juif. Treblinka 1942-1943*, prefazione di A. Wieviorka, Les Arènes, Paris 2009 (prima versione pubblicata, tradotta dal manoscritto di C. Rajchman in yiddish del 1943); trad. it. di A. L. Callow, *Treblinka 1942-1934. Io sono l'ultimo ebreo*, prefazione di A. Wieviorka, postfazione di E. Wiesel, Bompiani, Milano 2017.

[Rubinowicz, D.] *Pamiętnik Dawida Rubinowicza*, Książka i Wiedza, Warszawa 1960; trad. it. di F. Lucentini e I. Paolucci, *Il diario di Dawid Rubinowicz*, Einaudi, Torino 1960 e 2000.

Saletti, C. (a cura di), *La voce dei sommersi. Manoscritti ritrovati di membri del Sonderkommando di Auschwitz*, Marsilio, Venezia 1999.

– (a cura di), *Testimoni della catastrofe. Deposizioni di prigionieri del Sonderkommando ebraico di Auschwitz-Birkenau (1945)*, ombre corte, Verona 2004.

Schnabel, E., *Anne Frank. Spur eines Kindes. Ein Bericht*, Fischer, Frankfurt a. M. 1958; trad. it. di G. Bergaglio, *Anne Frank. Un racconto-documento*, Modern Publishing House, Milano 2008.

Schwarz, G., *Les Amnésiques*, Flammarion, Paris 2017; trad. it. di M. Botto, *I senza memoria. Storia di una famiglia europea*, Einaudi, Torino 2019.

Semprún, J., *L'Écriture ou la vie*, Gallimard, Paris 1994; trad. it. di A. Sanna, *La scrittura o la vita*, Guanda, Parma 1994.

Sereny, G., *Into that Darkness. From Mercy Killing to Mass Murder*, Andre Deutsch, London 1974; trad. it. di A. Bianchi, *In quelle tenebre*, Adelphi, Milano 1975.

Shneer, D., *Through Soviet Jewish Eyes. Photography, War, and the Holocaust*, Rutgers University Press, New Brunswick - London 2011.

– *Grief. The Biography of a Holocaust Photograph*, Oxford University Press, Oxford 2020.

[Sierakowiak, D.] *The Diary of Dawid Sierakowiak. Five Notebooks from the Łódź Ghetto* (prima versione pubblicata dei cinque taccuini, tradotta dal polacco), a cura di A. Adelson, Oxford University Press, Oxford 1996; trad. it. di G. Guastalla, *Il diario di Dawid Sierakowiak. Cinque quaderni dal ghetto di Łódź*, a cura di F. Sessi, Einaudi, Torino 1997.

Somers, E. e Kok, R., *Adolf Hitler. De beeldbiographie*, Hollands Diep, Amsterdam 2022.

Sontag, S., *On Photography*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1977; trad. it. di E. Capriolo, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 1978 e 2004.

– *Regarding the Pain of Others*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2003; trad. it. di P. Dilonardo, *Davanti al dolore degli altri*, nottetempo, Milano 2021.
Springmann, V., *Gunst und Gewalt. Sport in nationalsozialistischen Konzentrationslagern*, Metropol-Verlag, Berlino 2019.
Stier, O. B., *Holocaust Icons. Symbolizing the Shoah in History and Memory*, Rutgers University Press, New Brunswick 2015.
Struk, J., *Photographing the Holocaust. Interpretations of the Evidence*, Routledge, London 2004.
Susini, D., *La Resistenza ebraica in Europa. Storie e percorsi. 1939-1945*, prefazione di L. Fontana, Donzelli, Roma 2021.
Świebocki, H., *Auschwitz 1940-1945. Central Issues in the History of the Camp*, a cura di W. Długoborski e F. Piper, vol. IV: *The Resistance Movement*, Auschwitz-Birkenau State Museum, Oświęcim 2000.
Uziel, D., *The Propaganda Warriors. The Wehrmacht and the Consolidation of the German Home Front*, Verlag Peter Lang, Oxford-Bern 2008.
Valcini, A., *Il calvario di Varsavia*, Garzanti, Milano 1945.
Venezia, S., *Sonderkommando Auschwitz. La verità sulle camere a gas. Una testimonianza unica*, prefazione di W. Veltroni, Rizzoli, Milano 2007.
Vitiello, G., *Il testimone immaginario: Auschwitz, il cinema e la cultura pop*, Ipermedium libri, Santa Maria Capua Vetere 2011.
Wachsmann, N., *KL. A History of the Nazi Concentration Camps*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2015; trad. it. di S. Crimi, F. Peri e L. Tasso, *KL. Storia dei campi di concentramento nazisti*, Mondadori, Milano 2015.
Weckel, U., *Beschämende Bilder. Deutsche Reaktionen auf alliierte Dokumentarfilme über befreite Konzentrationslager*, Franz Steiner, Stuttgart 2012.
Wienert, A., *Das Lager vorstellen. Die Architektur der nazionalsozialistichen Vernichtungslager*, Neofelis Verlag, Berlin 2015.
Winstone, M., *The Dark Heart of Hitler's Europe. Nazi Rule in Poland under the General Government*, I. B. Tauris, London 2015.
Wrzos-Glinka, S., Mazur, T. e Tomaszewski, J. (a cura di), *1939-1945: Cierpienie i walka narodu polskiego*, Zarzad Glowny Zwiazku Bojownikow o Wolnosc i Demokracje, Warszawa 1958; ed. inglese *We Have Not Forgotten. 1939-1945*, Polonia Pub. House, Warszawa 1959.
Zelizer, B., *Remembering to Forget. Holocaust Memory through the Camera's Eye*, The University of Chicago Press, Chicago 1998.
– (a cura di), *Visual Culture and the Holocaust*, Rutgers University Press, New Brunswick 2001.
Zylberberg, M., *A Warsaw Diary*, Vallentine Mitchell, London 1969 e 2005.

About, I., *La photographie au service du système concentrationnaire nationalsocialiste (1933-1945)*, in C. Chéroux (a cura di), *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, Marval, Paris 2001, pp. 35-40; trad. it. *La fotografia al servizio del sistema concentrazionario nazionalsocialista (1933-1945)*, in C. Chéroux (a cura di), *Memoria dei campi. Fotografie dei campi di concentramento e di sterminio nazisti (1933-1999)*, Contrasto, Roma 2001, pp. 29-53.

Arani, M. Y., *Mendel Grosman. The Łódź Ghetto (1940-1944) Photograph Collection at the Wiener Library Collection, London*, 2013, articolo disponibile online: https://propagandaundwiderstand.de/dpag/wp-content/uploads/2023/04/mendel_grosman_the_lodz_ghetto_photographs.pdf

– *Die Fotografien der Propagandakompanien der deutschen Wehrmacht als Quellen zu den Ereignissen im besetzten Polen 1939-1945*, in «Zeitschrift für Ostmitteleuropa», LX (2011), n. 1, articolo disponibile online: https://propagandaundwiderstand.de/wp-content/uploads/2020/07/Fotografien_der_Propagandakompanien.pdf

Batorski, P., *April 19, 1943. Warsaw Ghetto Uprising through the Eyes of Survivors*, 19 aprile 2021, articolo pubblicato sul sito dell'Emanuel Ringelblum Jewish Historical Institute di Varsavia: https://www.jhi.pl/en/articles/april-19-1943-the-warsaw-ghetto-uprising,3088#_ftn1

Berger, S., *Les Arbeitsjuden dans les camps d'extermination de l'Aktion Rheinhard*, in P. Mesnard (a cura di), *Sonderkommando et Arbeitsjuden. Les travailleurs forcés de la mort*, atti del convegno omonimo organizzato dalla Fondation Auschwitz di Bruxelles, 23-25 maggio 2013, Kimé, Bruxelles 2015, pp. 57-69.

Boll, B., *Waffe und Souvenir. Fotos deutscher und österreischischer Soldaten aus dem Zweiten Weltkrieg*, 2013, pp. 2-3, articolo disponibile online: https://www.yumpu.com/de/document/read/18897410/vortragstext-bernd-boll-waffe-und-souvenir

Bopp, P., *Images of Violence in Wehrmacht Soldiers' Private Photo Albums*, in J. Martschukat e S. Niedermeier (a cura di), *Violence and Visibility in Modern History*, Palgrave Macmillan, New York 2013, pp. 181-97.

– *A New Sensibility? Photographs of Violence of Wehrmacht Soldiers in the Second World War*, in «Przegląd Historyczny», CVII (2016), n. 1, p. 71, articolo disponibile online: http://przegladhistoryczny.ihuw.pl/sites/ph.ihuw.pl/files/ph/bopp.pdf

Brink, C., *Secular Icons. Looking at Photographs from Nazi Concentration Camps*, in «History and Memory», XII (2000), n. 1, pp. 135-50.

Brugioni, D. A. e Poirier, R. G., *The Holocaust Rivisited. A Retrospective Analysis of the Auschwitz-Birkenau Extermination Complex*, in «American Intelligence Journal», II (1979), n. 1, primavera, articolo disponibile online: https://www.cia.gov/resources/csi/studies-in-intelligence/archives/vol-44-no-4/the-holocaust-revisited-a-retrospective-analysis-of-the-auschwitz-birkenau-extermination-complex/

Bruni, R., *Malaparte, «Kaputt» e l'ombra dell'Olocausto (con una testimonianza inedita di Alceo Valcini su Malaparte nel ghetto di Varsavia)*, in «La Rassegna della letteratura italiana», CXXII (2018), n. 2, pp. 315-30.

Bruttmann, T., Kreutzmüller, C. e Hördler, S., *L'«album d'Auschwitz», entre objet et source d'histoire*, in «Vingtième Siècle. Revue d'histoire», n. 139, luglio-settembre 2018, pp. 23-42.

Buch, P., *Auschwitz et la photographie*, in «Journal of Belgian History», 1997, n. 2, pp. 235-42, articolo disponibile online: https://www.journalbelgianhistory.be/nl/system/files/edition_data/articlepdf/chtp2_008_Image_Buch.pdf

Busch, C., *Bonding Images. Photography and Film as Act of Perpetration*, in «Genocide Studies and Prevention: an International Journal», XII (2018), n. 2 (*Images and Collective Violence: Function, Use and Memory*), pp. 54-83, articolo disponibile online: https://digitalcommons.usf.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1526&context=gsp

– *Looking without Seeing. Visual Literacy in Light of Holocaust Photography*, in «Journal of Educational Media, Memory and Society», XV (2023), n. 1, pp. 147-65.

Chapoutot, J., *Révéler le Juif: le ghetto dans l'objectif nazi*, in J. Fredj (a cura di), *Regards sur les ghettos. Scenes from the Ghettos*, Édition Mémorial de la Shoah, Paris 2013, pp. 19-22.

Chéroux, C., *Fotografia e Shoah*, in M. Cattaruzza, M. Flores, S. L. Sullam ed E. Traverso (a cura di), *Storia della Shoah*, vol. IV: *Eredità, rappresentazioni, identità*, Utet, Torino 2006, pp. 266-321.

Clerc, J.-B., *Le film de Reinhard Wiener: visibilité documentaire et lisibilité historique*, in «Didactica Historica», n. 3, 2017, pp. 35-39, articolo disponibile online: https://www.codhis-sdgd.ch/wp-content/uploads/2020/03/Didactica-3_2017_Clerc.pdf

Crane, S. A., *Choosing Not to Look: Representation, Repatriation, and Holocaust Atrocity Photography*, in «History and Theory», XLVII (2008), n. 3, pp. 309-30.

De Kesel, M., *Shooting the Unimaginable. On the Reception of Four Shoah Photographs*, in J. R. Watson (a cura di), *Metacide. In the Pursuite of Excellence*, Rodopi, Amsterdam - New York 2010, pp. 165-91, articolo disponibile online:

https://www.researchgate.net/publication/254880991_Shooting_the_Unimaginable_on_the_Reception_of_Four_Shoah_Photographs

Desbois, Y. e Perrot, R., *À la recherche de Sorella Epstein, une enfant dans la tourmente de la Shoah, assassinée en décembre 1941 sur la plage de Skede (Lettonie)*, in «Cahiers Lyonnais d'AnthropoBiométrique», V (2016), articolo disponibile online: http://www.laboratoiredanthropologieanatomiqueetdepaleopathologiedelyon.fr/SORELLA%20EPSTEIN/A%20la%20recherche%20de%20Sorella%20Epstein,%20une%20enfant%20dans%20la%20tourmente%20de%20la%20Shoah.htm

Diwan, F. e Bendayan, M., *Galli della Loggia: «Basta col Giorno della Memoria, basta coi ricordi banalizzati»*, in «Bet Magazine Mosaico» (giornale della Comunità ebraica di Milano), 22 gennaio 2011, articolo disponibile online: https://www.mosaico-cem.it/attualita-e-news/italia/basta-col-giorno-della-memoria-basta-coi-ricordi-banalizzati-parla-lo-storico-galli-della-loggia/

Drubek, N., *The Ghetto as Holocaust Apparatus*, in «Apparatus Journal. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe», 2016, n. 2-3: https://www.apparatusjournal.net/index.php/apparatus/article/view/34/312

Dunlap, D. W., *Mysteries of a Nazi Photo Album*, in «The New York Times», 21 giugno 2011.

Ebbrecht-Hartmann, T., *Trophy, Evidence, Document. Appropriating an Archive Film from Liepaja, 1941*, in «Historical Journal Film, Radio and Television», XXXVI (2016), n. 4, pp. 509-28.

Farocki, H., *Die Wirklichkeit hätte zu beginnen*, in B. Busch, U. Liebelt e W. Oeder (a cura di), *Fotovision. Projekt Fotografie nach 150 Jahren*, catalogo della mostra, Sprengel Museum, Hannover 1988, pp. 119-35.

Fontana, L., *Immagini e immaginario della Shoah, tra tirannia del visibile e cecità dello sguardo*, in «Historia Magistra», 2016, n. 21, pp. 77-94.

– *A Film Unfinished. Shtikat Haarchion (Il silenzio dell'archivio) di Yael Hersonski (Israele, 89', 2010): un documentario unico girato dai nazisti nel ghetto di Varsavia*, in «Clio '92» (periodico online dell'Associazione di insegnanti e ricercatori sulla didattica della storia), n. 3, marzo 2015: https://www.clioforma.it/index.php?area=3&menu=11&page=681

Garofalo, D., *La Shoah a colori. Walter Genewein e il ghetto di Łódź*, in «Officina della storia», IX (2013), pp. 1-14, articolo disponibile online: https://www.officinadellastoria.eu/it/2013/03/30/la-shoah-a-colori-walter-Genewein-e-il-ghetto-di-lodz/

Grudzinski, A., *Exposer les photographies des ghettos juifs en Pologne*, in «Témoigner entre histoire et mémoire» (rivista della Fondation Auschwitz di Bruxelles), 2014, n. 117, pp. 12-13, articolo disponibile online:

https://journals.openedition.org/temoigner/1193
Guerri, M., *Ancora immagini della Shoah? Günther Anders e la fiction «Holocaust»*, in «Novecento.org» (rivista dell'Istituto Nazionale Ferruccio Parri), n. 15, febbraio 2021.
Gurel, G., *Jewish Ghetto Life, in Color, from Hitler's Photographer*, in «Jewish World», 18 ottobre 2012, articolo disponibile online: https://www.ynetnews.com/articles/0,7340,L-4294162,00.htm
Gutman, Y., *La peculiarità del ghetto di Lodz*, in A. Chiappano e F. Minazzi (a cura di), *Il presente ha un cuore antico*, atti del seminario residenziale sulla didattica della Shoah, Bagnacavallo, 16-18 gennaio 2003, Thélema, Milano 2003, pp. 107-42.
Himka, J.-P., *The Lviv Pogrom of 1941: The Germans, Ukrainian Nationalists, and the Carnival Crowd*, in «Canadian Slavonic Papers», LIII (2011), nn. 2-4, pp. 209-43.
Hirsch, M., *Surviving Images. Holocaust Photographs and the Work of Postmemory*, in «The Yale Journal of Criticism», XIV (2001), n. 1, primavera, pp. 5-37.
Hördler, S., *Sichtbarmachen. Möglichkeiten und Grenzen einer Analyse von NS-Täter-Fotografien*, in «Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte», LXV (2017), pp. 259-71, articolo disponibile online: https://www.ifz-muenchen.de/heftarchiv/2017_2_8_hoerdler.pdf
Ibrahim, Y., *Holocaust as the Visual Subject. The Problematics of Memory Making through Visual Culture*, in «Nebula. A Journal of Multidisciplinary Scholarschip», VI (2009), n. 4, dicembre, pp. 94-113, articolo disponibile online: http://www.nobleworld.biz/images/Y.Ibrahim.pdf
Kato, N., *From Anne Frank to Hello Kitty*, in «The New York Times», 12 marzo 2014, articolo disponibile online: https://www.nytimes.com/2014/03/13/opinion/kato-from-anne-frank-to-hello-kitty.html
Keane, F., *Returning to Auschwitz. Photographs from Hell*, in «Mail on Sunday», 7 aprile 2007: https://www.mailonsunday.co.uk/home/moslive/article-447045/Returning-Auschwitz-Photographs-Hell.html (intervista a Wilhelm Brasse).
Keilbach, J. e Wächter, K., *Photographs, Symbolic Images, and the Holocaust. On the (Im)Possibility of Depicting Historical Truth*, in «History and Theory», XLVIII (2009), n. 2, pp. 54-76.
Kilian, A., *Zur Autorenschaft der Sonderkommando-Fotografien*, in «Lagergemeinschaft Auschwitz - Freundeskreis der Auschwitzer», XXXV (2016), settembre, pp. 7-17.
Kreutzmüller, C., *Photographing Bystanders*, in C. Morina e K. Thijs (a cura di),

Probing the Limits of Categorization. The Bystander in Holocaust History, Berghahn, New York - Oxford 2019, pp. 131-47.

Lawless, K., *Memory, Trauma, and the Matter of Historical Violence: The Controversial Case of Four Photographs from Auschwitz*, in «American Imago», LXXI (2014), n. 4, inverno, pp. 391-415.

Lebovic, M., *The Quiet Absolution of Pro-Nazi Filmmaker Leni Riefenstahl*, in «The Times of Israel», 14 giugno 2018, articolo disponibile online: https://www.timesofisrael.com/the-quiet-absolution-of-pro-nazi-filmmaker-leni-riefenstahl/

Levin, J. e Uziel, D., *Ordinary Men, Extraordinary Photos*, in «Yad Vashem Studies», XXVI (1998), pp. 265-93, articolo disponibile online: https://www.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%202290.pdf

Loiacono, F., *Anne Frank: dalla vita interrotta al simbolo pop*, in F. R. Recchia Luciani e C. Vercelli, *Pop shoah? Immaginari del genocidio ebraico*, il melangolo, Genova 2016, pp. 87-101.

Löw., A., *Documenting as a «Passion and Obsession»: Photographs from the Lodz (Litzmannstadt) Ghetto*, in «Central European History», XLVIII (2015), n. 3, pp. 387-404.

Łysak, T., *On the Impossibility of Believing in the Documentary. Dariusz Jabłoński's Photographer*, in «Kwartalnik Filmowy», 2013, n. speciale *Polish Film Scholars on Polish Cinema*, pp. 128-39.

Malisewska, M., *Les survivants des Sonderkommandos au procès de Cracovie en 1946*, in «Revue d'Histoire de la Shoah», I (2001), n. 171, pp. 168-219.

Mariani, M. A., *Anna Frank e la sua vita postuma*, in «Antinomie. Scritture e immagini», 27 gennaio 2020, articolo disponibile online: https://antinomie.it/index.php/2020/01/27/anna-frank-e-la-sua-vita-postuma/

Matard-Bonucci, M.-A., *Usage de la photographie par les médias dans la construction de la mémoire de la Shoah*, in «Le Temps des Médias», 2005, n. 5, pp. 9-26, articolo disponibile online: https://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2005-2-page-9.htm#re6no6

Meissel, L., *Perpetrator Photography. The Pictures of the Erkennungsdienst at Mauthausen Concentration Camp*, in H. Frübis, C. Oberle e A. Pufelska (a cura di), *Fotografien aus den Lagern des NS-Regimes. Beweissicherung und ästhetische Praxis*, Böhlau Verlag, Wien 2019, pp. 25-48.

Mickiewicz, K., *Simon Fujiwara's Likeness. The Commodification of Anne Frank, a Holocaust Victim*, in «The Golovin», History of Art Department Blog, 10 giugno 2021, articolo disponibile online: https://thegolovine.wordpress.com/2021/06/10/simon-fujiwaras-likeness-the-commodification-of-anne-frank-a-holocaust-victim/

Milton, S., *The Camera as a Weapon: Documentary Photography and the Holocaust*, in «Simon Wiesenthal Center Annual», I (1984), pp. 45-68, articolo disponibile online: https://www.museumoftolerance.com/education/archives-and-reference-library/online-resources/simon-wiesenthal-center-annual-volume-1/annual-1-chapter-3.html

– *Images of the Holocaust*, in «*Holocaust and Genocide Studies*», I (1986), n. 1, pp. 27-61 e n. 2, pp. 193-216.

– *Photography as Evidence of the Holocaust*, in «History of Photography», XXIII (1999), n. 4, pp. 303-12.

Ozick, C., *Who Owns Anne Frank?*, in «The New Yorker», 28 settembre 1997, articolo disponibile online: https://www.newyorker.com/magazine/1997/10/06/who-owns-anne-frank

Parsons, R., *Holocaust Researchers Appeal for Nazi Deportation Images to Document «Where it Started»*, in «Euronews», 27 gennaio 2023, articolo disponibile online: https://www.euronews.com/my-europe/2023/01/27/holocaust-researchers-apppeal-for-nazi-deportation-images-to-document-where-it-started

Pető, A., *Forgotten Perpetrators. Photographs of Female Perpetrators after World War II*, in A. G. Altınay e A. Pető, *Gendered Wars, Gendered Memories. Feminist Conversations on War, Genocide and Political Violence*, Routledge, Oxon - New York 2016, pp. 203-19.

Pietrasik, A., *Symbol, Testimony, Evidence. Representations of Majdanek in the 1944-45 Work of Zinovy Tolkachev*, in «Miejsce», 2020, n. 6, articolo disponibile online: http://miejsce.asp.waw.pl/english-symbol-testimony-evidence-representations-of-majdanek-in-the-1944-45-work-of-zinovy-tolkachev/

Pollin, T. A., *Photographs from Auschwitz*, in «History of Photography», XXIII (1999), n. 4, pp. 350-55.

Reiniger, F., *Inside the Epicenter of the Horror. Photographs of the Sonderkommando*, in «Photographs: Reflection or Interpretation of Reality», Newsletter for Holocaust Educators, Yad Vashem, Jerusalem, gennaio 2013: https://www.yadvashem.org/articles/general/epicenter-horror-photographs-sonderkommando.html

Rossino, A. B., *Eastern Europe through German Eyes. Soldiers' Photographs 1939-1942*, in «History of Photography», XXIII (1999), n. 4, pp. 313-21.

Rutkowski, A., *Quelques réflexions à propos du livre de David Szmulewski. Souvenirs de la résistance dans le camp d'Auschwitz-Birkenau*, in «Le Monde juif», II (1987), n. 126, pp. 73-79.

Sandkühler, T., recensione di M. Cüppers *et alii, Fotos aus Sobibor. Die Niemann-Sammlung zu Holocaust und Nationalsozialismus*, Berlin 2020, in «H-Soz-Kult», 18 marzo 2020, articolo pubblicato online:

https://www.hsozkult.de/publicationreview/id/reb-29548
Schmidt, F. e Zöller, A. O., *Filmography of the Genocide. Official and Ephemeral Film Documents on the Persecution and Extermination of the European Jews 1933-1945*, in «Research in Film and History. Audiovisual Traces», n. 4, febbraio 2022, pp. 1-160, articolo disponibile online: https://film-history.org/issues/text/filmography-genocide
Serafini, M., *Anne Frank "hipster": il simbolo della Shoah può diventare un'icona pop?*, in «Corriere della Sera», 17 ottobre 2013, articolo disponibile online: https://27esimaora.corriere.it/articolo/anna-frank-hipster-il-simbolo-della-shoah-puo-diventare-unicona-pop/
Shneer, D., *Is Seeing Believing? Photographs, Eyewitness Testimony, and Evidence of the Holocaust*, in «East European Jewish Affairs», XLV (2015), n. 1, pp. 65-78, articolo disponibile online: https://www.academia.edu/6932949/CHAPTER_TWO_VISUALIZING_THE_HOLOCAUST_IS_SEEING_BELIEVING_PHOTOGRAPHS_EYEWITNESS_TESTIMONY_AND_EVIDENCE_OF_THE_HOLOCAUST_1
Spicer, G. P., *The Sonderkommando Photographs*, articolo pubblicato online sul sito di Academia: https://www.academia.edu/2552802/THE_SONDERKOMMANDO_PHOTOGRAPHS
Stone, D., *The Sonderkommando Photographs*, in «Jewish Social Studies», VII (2001), n. 3, primavera/estate, pp. 131-48.
Sumpf, A., *Les opérateurs soviétiques et la Shoah*, in «Histoire par l'image», febbraio 2015, articolo pubblicato online: http://histoire-image.org/fr/etudes/operateurs-sovietiques-shoah
Tcherneva, I., *Historiciser les images soviétiques de la Shoah (Estonie, Lituanie, 1944-1948)*, in «Vingtième Siècle. Revue d'histoire», n. 139, luglio-settembre 2018, pp. 59-78.
Usach, A., *The Lviv Pogrome (1941). Spatial Context and Perpetrators of the Violence*, articolo pubblicato online: https://storymaps.arcgis.com/stories/1f81e3fd3cde448793f13e172455b043
Uziel, D., *Wehrmacht Propaganda Troops and the Jews*, in «Yad Vashem Studies», XXIX (2001), articolo disponibile online: https://www.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%202021.pdf
– *Les photographies de la propagande allemande dans les ghettos*, in J. Fredj (a cura di), *Regards dans les ghettos. Scenes from the Ghettos*, Édition Mémorial de la Shoah, Paris 2013, pp. 13-18.
– *Photography and Propaganda in Nazi Germany*, in *Flashes of Memory. Photography during the Holocaust*, Yad Vashem, Jerusalem 2018, pp. 17-21.
– *«Juden unter sich». The Propaganda Companies and the Jewish Ghettos in*

Occupied Poland, in «Visual History», 20 aprile 2020, p. 3, pubblicato sul portale online del Leibniz-Zentrum für Zeithistorische Forschung di Potsdam: https://zeitgeschichte-digital.de/doks/frontdoor/deliver/index/docId/1750/file/visual_history_uziel_juden_unter_sich_en_2020.pdf

Vitiello, G., *La Shoah e l'immagine del sublime. Carnefici, vittime, spettatori*, in «Arabeschi. Rivista di studi su letteratura e visualità», n. 1, gennaio-giugno 2013, articolo disponibile online: http://www.arabeschi.it/la-shoah-e-l-immagine-del-sublime/

Weber, T., Introduzione a *Łódź Ghetto Album. Photographs by Henryk Ross selected by Martin Parr e Timothy Brus*, testi di T. Weber, prefazione di R. J. Van Pelt, Chris Boot, London 2004.

Webster, C. (a cura di), *Photography in the Third Reich. Art, Physiognomy and Propaganda*, 2021, articolo pubblicato online sul sito di Academia: https://www.academia.edu/44915519/Photography_in_the_Third_Reich_Art_Physiognomy_and_Propaganda

Weckel, U., *Liberated on Film. Images and Narratives of Camp Liberation in Historical Footage and Feature Films*, in «Research in Film and History», n. 2 (*Research, Debates and Projects 2.0*), novembre 2019, articolo disponibile online: https://film-history.org/issues/text/liberated-film-images-and-narratives-camp-liberation-historical-footage-and-feature

Wollaston, I., *The Absent, the Partial and the Iconic in Archival Photographs of the Holocaust*, in «Jewish Culture and History», XII (2010), n. 3, pp. 439-62.

Zarfati, M., *9 novembre 1938: la Notte dei Cristalli. Rare immagini dimostrano che non fu un pogrom spontaneo*, in «Shalom», 9 novembre 2022, magazine online a cura della Comunità ebraica di Roma: https://www.shalom.it/blog/storia-bc219/9-novembre-1938-la-notte-dei-cristalli-rare-immagini-dimostrano-che-non-fu-un-pogrom-spontaneo-b1123091

TESI ACCADEMICHE E ALTRE FONTI CONSULTATE

Ashworth, J., *Between Evidence and Symbol. The Auschwitz Album in Yad Vashem, the Imperial War Museum (London) and the Auschwitz-Birkenau State Museum*, tesi di dottorato in filosofia, University of Southampton, Southampton 2011 (Archivi Yad Vashem).

Mulder, M., *Visualizing the Holocaust. The Perceived Benefits and Concerns of Including Holocaust Atrocity Images in Museum Exhibits*, tesi di master in arte, University of Washington, Washington 2014 (Archivi Yad Vashem).

Bildagentur, per le fotografie del pogrom di L´viv, al link: https://www.bpk-bildagentur.de/shop?EVENT=WEBSHOP_SEARCH&SEARCHMODE=SERIES&SHOWSERIES=1.515&MEDIAGROUP_SCOPE=4&MEDIANUMBER=30010088

Daily Life in the Warsaw Ghetto, dal sito dell'Imperial War Museums di Londra: https://www.iwm.org.uk/history/daily-life-in-the-warsaw-ghetto

Delet, sito che riunisce le collezioni dell'Association of the Jewish Historical Institute of Poland (Ajhi) e dello Jewish Historical Institute (Jhi): https://delet.jhi.pl/pl/users-collections/doc-list/182

In the SS-Auxiliary – The Female Guards of the Ravensbrück Women's Concentration Camp, mostra fotografica online a cura del Museo Memoriale di Ravensbrück: https://www.ravensbrueck-sbg.de/en/exhibitions/permanent-exhibitions/in-the-ss-auxiliary-the-female-guards-of-the-ravensbrueck-womens-concentration-camp/

Photography as Political Practice in National Socialism, progetto di ricerca dell'Università di Nottingham, disponibile online: https://gtr.ukri.org/projects?ref=AH%2FP009883%2F1

Les photos du massacre sur la plage de Šķēde des Juifs de Liepāja (Libau, en Lettonie), dal sito della Pratique de l'Histoire et Dévoiements Négationnistes (Phdn): https://phdn.org/histgen/einsatzgruppen-shoah-par-balles/liepaja-skede.html

Rapporto Stroop integrale (relazione e album fotografico), disponibile online sul sito dell'Instytut Pamięci Narodowej (Ipn), l'Istituto polacco della memoria nazionale di Varsavia: https://pamiec.pl/ftp/ilustracje/Raport_STROOPA.pdf

Schwarz auf Weiss. Fotografien vom Konzentrationslager Buchenwald, mostra fotografica online a cura della Stiftung Gedenkstätten Buchenwald und Mittelbau-Dora, la Fondazione del Memoriale dell'ex campo di concentramento di Buchenwald: https://schwarzaufweiss.buchenwald.de/en/The-Inmates.html

FILM E AUDIOVISIVI

Einsatzgruppen, les commandos de la mort, di Michaël Prazan, Kuiv Production, Francia, 2009, 180 minuti.

A Film Unfinished (titolo originale: *Shtikat haarchion*), di Yael Hersonski, Oscilloscope Pictures, Germania-Israele, 2010, 88 minuti.

Fotoamator, di Dariusz Jabłoński, Apple Film Productions Sp, Polonia, 1998, 80 minuti.

The Portraitist (titolo originale: *Portrecista*), di Ireneusz Dobrowolski, Polonia,

2005, 52 minuti (intervista a Wilhelm Brasse).

Sorella's Story, di Peter Hegedüs, produzione Soul Vision Films e Griffith University, Australia/Ungheria/Svezia, 2022, 15 minuti.

Sorella, une enfant dans la Shoah, di Philippe Labrune, produzione Intuition Films e Label Brune Prod. con France 5, Francia, 2014, 52 minuti.

Documentation of Atrocities. The Jewish Photographer Henryk Ross, a cura dello Yad Vashem, Gerusalemme, disponibile online: https://youtu.be/dr3PeT-Fxyc

Intervista a Kurt Franz, di Michel Alexandre per la trasmissione *Der Judenmord: Deutsche und Österreicher berichten* («L'assassinio degli ebrei. Tedeschi e austriaci raccontano»), 1998, disponibile online: https://www.youtube.com/watch?v=fX3ihyWDHF4

Voices from the Lodz Ghetto, intervista a Judith Cohen, responsabile degli Archivi dello United States Holocaust Memorial Museum di Washington, 26 luglio 2007, disponibile online: https://www.youtube.com/watch?v=gWoNckPxBPo

Intervista del 27 settembre 1981 a Reinhard Wiener, che filmò il massacro degli ebrei a Liepāja nel luglio 1941, disponibile online: https://www.youtube.com/watch?v=npypqxdFY1c

Inserto fotografico

1. Tre donne nel ghetto di Kutno riprese da Hugo Jäger nel 1939-40.
Shutterstock: (Foto © Hugo Jäger / The LIFE Picture Collection).

II. Hans Biebow ritratto da Walter Genewein nel ghetto di Łódź davanti a una bancarella di cravatte, con accanto un giovane ebreo che indossa la stella gialla.
Francoforte, Museo ebraico. (Foto courtesy del Museo).

III. Hans Biebow posa per Walter Genewein nel ghetto di Łódź, con in primo piano uno degli internati e sullo sfondo un gruppetto di poliziotti ebrei.
Francoforte, Museo ebraico. (Foto courtesy del Museo).

IV. Uomini e donne ebrei lavorano in una selleria nel ghetto di Łódź in un’altra delle fotografie scattate negli anni 1940-44 da Walter Genewein.
Francoforte, Museo ebraico. (Foto courtesy del Museo).

Crediti fotografici

Nel testo *(si rimanda sempre al numero della figura, non a quello della pagina)*:

Gerusalemme, Yad Vashem. (Foto courtesy del Museo): 1 (4789), 15 (138GO2), 21 (6041/1), 22-23, 32. Berlino, Museo ebraico, collezione della famiglia Fürstenberg. (Foto courtesy del Museo): 2 (inv. no. L 2005/30/6.016). Washington, United States Holocaust Memorial Museum. (Foto courtesy del Museo): 3 (94182), 24 (32328), 27-28-29-30-31, 48. Alamy / Ipa Images: 4 (foto © Hi-Story), 49 (foto © Smith Archive). Berlino, Deutsches Historisches Museum. (© 2025. Foto Bpk, Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin / Scala, Firenze): 5, 38-39. Coblenza, Bundesarchiv. (Foto dell'Archivio): 6 (192-048), 11 (192-306), 13 (183-96686-0008), 16 (183-E10855), 17 (002-14), 18 (101003-24), 19 (101003-13), 20 (101134078010), 37 (162-02615), 58. Weimar, Gedenkstätte und Museum Buchenwald. (Foto © Stiftung Gedenkstätten Buchenwald & Mittelbau-Dora): 7 (007-01.0012). Oświęcim, Museo Auschwitz-Birkenau. (Foto © The Archive of The State Museum Auschwitz-Birkenau): 8, 40-41-42-43-44-45-46-47, 51. Washington, The National Archives. (Foto © The National Archives Catalog): 9-10. Barcellona, Museo di Storia della Catalogna. (Foto © MHC - Fons Amical de Mauthausen): 12. Monaco, Stadtarchiv. (Foto dell'Archivio): 14. Duisburg, Landesarchiv Nordrhein-Westfalen. (Foto dell'Archivio): 25-26. Toronto, Art Gallery of Ontario. (Foto courtesy del Museo): 33-34-35. Galilea, Ghetto Fighters' House Museum. (Foto courtesy del Museo): 36. Mondadori Portfolio: 50 (foto © Akg Images). Foto riprodotta per gentile concessione di Oleg Mandić: 52. Getty Images: 53 (foto © Universal History Archive), 57 (foto © Andreas Rentz), 56 (foto © Anne Frank Fonds - Basel), 59 (foto © Keystone / Hulton Archive). Shutterstock: 54 (foto © Margaret Bourke-White / The LIFE Picture Collection). Parigi, Mémorial de la Shoah (Foto courtesy del Mémorial): 55.

Elenco dei nomi

About, Ilse.
Alekos o Alex, *vedi* Errera, Alberto Israel.
Alexandre, Michel.
Alexandris, Alexandros Michaelides, *vedi* Errera, Alberto Israel.
Allers, Dietrich.
Anders, Edward (*nato* Eduards Alperovičs).
Anders, Günther (*pseudonimo di* Günther Siegmund Stern).
Angéli, Georges.
Anielewicz, Mordechaj.
Anticoli, Fiorella.
Anticoli, Marco.
Arendt, Hannah.
Austria, Maria (*pseudonimo di* Maria Oestreicher).

Baer, Richard.
Baltermants (*o* Bal´termanc), Dmitri.
Barthes, Roland.
Bartosik, Igor.
Bauer, Erich.
Bauer, Friedrich Franz.
Beitzel, Karl.
Benigni, Roberto.
Ben Menachem (*o* Ben-Menahem), Aryeh, *vedi* Princ, Arie.
Berg, Mary.
Bergman, Ingmar.
Berlinguer, Luigi.
Bieber, Justin D.
Biebow, Hans.
Bischoffshausen, Lothar von.
Blösche, Josef.
Boguslawska-Świebocka, Renata.
Boix, Francisco.
Bourke-White, Margaret.
Brack, Viktor.
Brasse, Wilhelm.
Braun, Eva.
Bucci, Andra (Alessandra).
Bucci, Tatiana (Liliana).
Buhler, Alain.
Bulganin, Nikolaj.

Busch, feldmaresciallo.
Bystroń Pytlik, Danuta.

Chare, Nicholas.
Chéroux, Clément.
Clauberg, Carl.
Coeppicus, Josef Friedrich.
Cusian, Albert.
Cyrankiewicz, Józef.

Datoń, Helena.
De Benedetti, Leonardo.
Didi-Huberman, Georges.
Dietrich, Fritz.
Dragon, Abraham (Josel).
Dragon, Shlomo (*o* Szlama; Szlojme).
Drell, Philip.

Eberl, Irmfried.
Edelman, Marek.
Eichmann, Otto Adolf.
Eicke, Theodor.
Eigruber, August.
Eisenhower, Dwight D.
Epstein, Mia-Malka.
Epstein, Roza.
Epstein, Sorella.
Errera, Alberto Israel (*nome in codice* Alexandros Michaelides Alexandris; Alex *o* Alekos).

Fajnzylberg (*o* Feinsilber), Alter (*nome in codice* Stanisław *o* Samuel Jankowski).
Farocki, Harun.
Fedosenko, colonnello.
Feinsilber, Alter, *vedi* Fajnzylberg, Alter.
Ferri, Luigi.
Florstedt, Hermann.
Forbert, Adolf.
Ford, Aleksander.
Ford, John (*pseudonimo di* John Martin Feeney).
Franco, Francisco.
Frank, Anne (Annelise Marie).
Frank, Margot.
Frank, Otto Heinrich.
Franz, Kurt Hubert.
Freitag, Jakow (*o* Yaacov, *detto* Yankush *o* Yankele).
Fujiwara, Simon.
Fuller, Samuel.
Fürstenberg, Werner «Fritz» .

Galli Della Loggia, Ernesto.
Genewein, Helene.

Genewein, Walter.
Georg, Willy.
Gies, Miep (*nata* Hermine Santrouschitz).
Globočnik, Odilo.
Godard, Jean-Luc.
Goebbels, Paul Joseph.
Göring, Hermann Wilhelm.
Gradowski, Załmen.
Granaada, Eva.
Greiser, Arthur.
Grossman, Fajda (*o* Feiga).
Grossman, Mendel.
Grossman, Roszka.
Grzywaczewski, Zbigniew Leszek.
Guerin, Frances.
Gunsilius, Wilhelm.
Guttuso, Renato.

Hegedüs, Peter.
Hering, Gottlieb.
Hersonski, Yael.
Hesse, Klaus.
Heukels, Herman.
Heydecker, Joe (Julius).
Heydrich, Reinhard.
Hilberg, Raul.
Himmler, Heinrich Luitpold.
Hindenburg, Paul von.
Hippler, Fritz.
Hirsch, Marianne.
Hirschberg, Emanuel.
Hitler, Adolf.
Höcker, Karl-Friedrich.
Hoffmann, Heinrich.
Hofmann, Ernst.
Hördler, Stefan.
Höß, Rudolf.
Hößler, Franz.

Jabłoński, Dariusz.
Jacob, famiglia.
Jacob, Lili.
Jäger, Hugo.
Jankowski, Stanisław (*o* Samuel), *vedi* Fajnzylberg, Alter.
Jöst, Heinz (Heinrich).

Kadish, George (*nato* Zvi *o* Hirsh Kadushin).
Kapustjanski, Alexander.
Karmen, Roman (*nato* Kornman).
Keane, Fergal.

Kłódźinski, Stanisław.
Koch, Artwin.
Koch, Gisela.
Koch, Gudrun.
Koch, Karl Otto.
Köhler, Ilse (*coniugata* Koch) .
Konrad, Franz.
Korczak, Janusz.
Kovner, Abba.
Knittel, Kurt.
Knobloch, Ludwig.
Kramer, Josef.
Kreutzmüller, Christoph.
Krüger, Friedrich-Wilhelm.
Kühner, Gustav.
Kuwalek, Robert.
Kwoka, Czesława.
Kwoka, Katarzyna.

Labrune, Philippe.
Langbein, Hermann.
Langefeld, Herbert.
Langefeld, Johanna.
Langfus, Leyb.
Lanzmann, Claude.
Lasocka-Estreicher, Teresa (*nome in codice* Tell).
Levi, Primo.
Levin, Abraham.
Lewental, Załmen.
Lindwer, Willy.
Lolling, Enno.
Lower, Wendy.
Luzzatto, Amos.

Maandag, Sieg.
Malaparte, Curzio (*pseudonimo di* Kurt Erich Suckert).
Maliniak, Lejb (*o* Lajb).
Mandić, famiglia.
Mandić, Névenka.
Mandić, Oleg.
Mandić, Olga.
Matthes, Heinrich.
Matthews, Jonathan.
Meister, Michael.
Mengele, Josef Rudolf.
Miller, Lee (Elizabeth), Lady Penrose.
Moll, Otto.
Monroe, Marilyn (*pseudonimo di* Norma Jeane Mortenson).
Mostowicz, Arnold (*nato* Aaron Moszkowicz).
Mucha, Stanisław.

Müller, Filip.
Müller, Heinrich.
Mussolini, Benito.

Nadjari, Marcel.
Niemann, Henriette.
Niemann, Johann.

Oestreicher, Maria, *vedi* Austria, Maria.
Ozick, Cynthia.

Patton, George Smith.
Paul, Gerhard.
Peter, Janusz.
Pohl, Oswald Ludwig.
Princ (*o* Prinz; Printz), Arie (*o* Aryeh), *poi* Ben Menachem *o* Ben-Menahem.

Rathaus, Emma.
Reichleitner, Franz.
Resnais, Alain.
Riefenstahl, Leni (Helene Bertha Amalie).
Rodger, George.
Rödl, Arthur.
Rosenthal, famiglia.
Rosenthal, Avram (*o* Avraham).
Rosenthal, Elchanan.
Rosenthal, Emanuel.
Rosenthal, Haviva Luba (*coniugata* Glass).
Ross (Rozencwajg-Ross), Henryk.
Rossif, Frédéric.
Rozencwajg-Ross, Henryk, *vedi* Ross, Henryk.
Rubinowicz, Dawid.
Rumkowski, Chaim Mordechai.

Sander, August.
Schäfer, Werner.
Scheuer, Lisa.
Schilf, fotografo PK.
Schmauser, Ernst Heinrich.
Schnabel, Ernst.
Schönberg, Stefania.
Schulze, Erich.
Schwab, Éric.
Schwann, fotografo PK.
Schwarberg, Günther.
Schwarz, Géraldine.
Schwarz (*o* Szwarc), Pinkus Alter, *poi* Pichas Shaar.
Sereny, Gitta.
Setkina, Irina.
Sevillas, Erikkos.

Shaar, Pichas, *vedi* Schwarz, Pinkus Alter.
Sierakowiak, Dawid.
Siwzon, David, *vedi* Zivcon, David.
Smoszewski, Käthe.
Sobeck, SS-Oberscharführer.
Sontag, Susan (*nata* Rosenblatt).
Soosaar, Hans.
Speer, Albert.
Spiegelman, Art (*pseudonimo di* Itzhak Avraham ben Zeev Spiegelman).
Spielberg, Steven.
Stangl, Franz Paul.
Stalin, Iosif (*pseudonimo di* Iosif Vissarionovič Džugašvili).
Stein, Meir.
Stevens, George C.
Stroop, Jürgen (Josef).
Strott, Carl-Emil.
Struk, Janina.
Świebocka, Teresa.
Szmulewski, Dawid.
Szydłowska, Joanna.

Tabaczynska, Gina.
Tell, *vedi* Lasocka-Estreicher, Teresa.
Teresa di Calcutta, santa (Anjezë Gonxhe Bojaxhiu).
Tito (*pseudonimo di* Josip Broz).
Tujak, Antoni.

Uebelhoer, Friedrich.
Uziel, Daniel.

Valcini, Alceo.
Van der Hal, famiglia.
Van der Hal, Henriette.
Van der Hal, Isidor.
Van der Hal, Sara.
Venezia, Moises (*o* Morris).
Venezia, Shlomo (*o* Salomone).
Ventzki, Werner.
Vorontsov, Aleksandr.

Walter, Bernhard.
Weber, Thomas.
Weiner, Shraga.
Weiss (*o* Weiß), Martin.
Wiener, Alfred.
Wiener, Reinhard.
Williams, Dominic.
Wirth, Christian.
Wirths, Eduard.
Wöhler, Otto.

Wolken, Otto.

Zelizer, Barbie.
Zermin, fotografo della PK 689.
Ziereis, Franz Xaver.
Zivcon (*o* Siwzon), David.
Zonabend, Nachman.
Zylberberg, Michal.